

البحر

العدد السابع • يوليو ١٩٩٦

البحر يكمن أحساد من

في شخص عدة قصة قصيرة

محمد علي حسن الدين (قصيدة)

الحدأة وما بعد الحدأة (مقال)

محمد علي الكردي

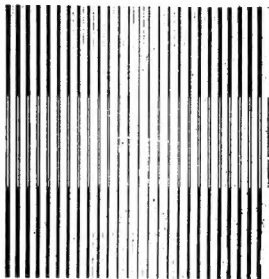
أحمد مرسي في معرضه الجديد

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

احمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طليب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٢٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريالاً - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النوبة ١٢ ريالاً
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٣٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٦٦ - تلفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسبيل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

الجماع

هذا العدد

السنة الرابعة عشرة • يونيو ١٩٩٦م • صفح ١٤١٧

■ الافتتاحية

الجدد يكتب نفسه (أحمد عبد المعطي حجازي) ٤

■ الدراسات

الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الغربي محمد علي الكردي ١٧
(كتاب) أدونيس جهاد فاضل ٣٦

■ الشعر

مثمًا يخلق زرياب الوتر محمد علي شمس الدين ٨
أغنية علي سعد النخيلة جميل محمود عبد الرحمن ٣٩
كوبمارس فاطمة قنديل ٤٦
لغة الصمت نزار العزقي ٤٩

■ الفن التشكيلي

أحمد موسى في معرضه الجديد مع ملزمة بالألوان رؤية شعرية
: إدوار الخراط

■ البثات يكتبون أجسادهن

خمس عشرة قصة مع رؤية تشكيبية ح . ط ٥٨
هواء فاسد ولعنة تلقى الأثر أمال عويضة ٦٠
مسافة بين الأبيض والأزرق أمال كمال ٦٤
ولد وبث أمينة زيدان ٦٧
ثلاثية رائدة خلاف ٦٩
بجعة الطم سحر اللوجي ٧٦
للذهب المتصاعد سناء محمد فرج ٧٨
ثلاث قصص سها النقاش ٨٠
بيت العائلة غرزة أحمد ٨٣
دوائر مغرقة عفاف السيد ٨٦

ثقب الحروف منار فتح الباب ٨٨
مخاضات منال السيد ٩٣
لعبة للوت مي التمساني ٩٥
تعالى تلعب ميرال الطحاري ٩٨
الحياد نجلاء عالم ١٠٢
دراما نورا أمين ١٠٥

■ حوارات

حوار مع عز الدين المدني فوزي سليمان ١٠٧

■ المكتبة

الناس في صعيد مصر سناء صليحة ١١١
محمد غنيمي هلال ناهد ورائد عبد الحميد شيعه ١١٤
قصص على ضفاف الشعر شمس الدين موسى ١١٧
سيرة مدينة عيسى علاونه ١٢٠

■ المتابعات

يوم القيامه اختبار ناجح للمسرح الغنائي هناء عبد الفتاح ١٢٥
الست هدى على خشبة المسرح القومي ماجد يوسف ١٢٩

■ الرسائل

الروح التشكيبية في انقسام الصيف النمساوية
«لنن» صبري حافظ ١٣٤
في اسبانيا المرأة تقرأ أكثر، وحظ الشعر قليل
«مفريد» محسن مطلق الرملي ١٤٠
عشرون شاعرًا متوسطًا يتشدون في قوله «البيان» ... حسن طيب ١٤٣

■ إصدارات جديدة

..... ١٤٦
..... ١٤٨

■ اصداق إبداع

الجسد يكتب نفسه!



إذا كانت الكتابة فعلا من أفعال التحرر، فكتابة المرأة تحرر مضاعف.
الكتابة تحرر، لأن الكتابة وعي، وممارسة للوعي، ومساواة له، وإفصاح عنه، وإقامة كل
علاقة بين الإنسان والإنسان على أساسه.
والوعي معناه كشف المجهول، وإدراك النظام، وتمثل القيمة، واكتساب القدرة على الرفض
والقبول. فالوعي خروج من الإنذعان والتبعية والتقليد إلى الفهم والتعقل والاختراع. الوعي إذن
هو شرط الحرية.
ولأن القهر الذي تتخبط المرأة في أغلاله وترزح تحت أثقاله قهر مضاعف، فالحرية التي
تناهال لابد أن تكون حرية مضاعفة.

والكتابة ليست معرفة محايدة. ليست مجرد وعي سلبي، بل هي وعي إيجابي، ومعرفة
فاعلة منفعة. الكتابة وعي خالق. والكلمة هي النفس أو الروح الذي نهضت به الخليفة. فكتابة
المرأة طقس تحرر به من قيودها الداخلية والخارجية المرئية واللامرئية. كتابة المرأة خروج من
ليل مظلم طويل إلى صباح كأنه أول صباح خرجت فيه المادة من عمانها السديمي إلى كينونتها
الحية الواعية.

من هنا اجتهدت ثقافة العصور الماضية التي قامت على القهر والتمييز، في إنكار قدرة المرأة على التعقل والإبداع، لأن المرأة في نظر هذه الثقافة جسد فقط، جسد بلا عقل، أو بعقل ناقص.

حين كان الرجل البدائي يقارن بين جسده وجسد المرأة كان يرى أن جسد المرأة زائد عن جسده، وهو بهذه الزيادة ضعيف مثير. وكان يرى أن جسده ناقص عن جسد المرأة، وهو بهذا النقصان قوى قادر متسلط. النقص في جسد الرجل طاقة وعقل، والزيادة في جسد المرأة مادة وإثارة.

المرأة امرأة لا بفضل ما تتمتع به، بل بفضل ما تفتقر إليه. إنها امرأة، لأنها ذات عقل ناقص. فإذا كانت جسداً زائداً، فالزيادة في جسدها زيادة سلبية زيادة تكفى بوجود أخرس يلجأ للصمت، ويبالغ في التستر، أو يجعل هذا التستر في بعض الأحيان طريقاً للتلف، ويجعل صمته شكلاً من أشكال الإغراء والإعلان.

للجسد في ثقافة العصور الماضية أن يغري الرجل ويجتذبه ويستدعيه، بشرط أن يظل مادة صامته تهمس وتوسوس. يمكن للجسد مع شيء من التفاضى أن يتشكل ويتلون، وأن يكون صورة أو تمثالا. بل له أن يتعري ويستعرض جماله ورشاقتة وقدرته على التمثيل والإيحاء، لكن من المحظور أن يصبح الجسد كلاماً أو كتابة.

معظم ما عرفته الآداب الرفيعة من قصائد وسير حول الحب والمحبين، يحتقر الجسد، ويتجاهل نكاهه، ويترجم جماله الحى إلى استعارات وتجريدات من المشاعر والحواسف والأفكار. والجسد فى معظم الأحيان موضوع يتحدث عنه العمل الأدبى ولا يسمح له بالحديث هو عن نفسه. فالرجل يتحدث عن مغامراته مع جسد المرأة، ويوجه حديثه إلى رجال آخرين.

المرأة فى هذه المغامرات غير موجودة على الإطلاق، فليست هى التى تتكلم، وليست هى التى يوجه الرجل إليها الخطاب، وليست هى التى يتكلم عنها المتكلم، لأنه إنما يتكلم عن جسدها، لا عنها هى. معنى هذا أن المرأة لا يعود إليها أى ضمير، لا ضمير المتكلم، ولا ضمير المخاطب، ولا ضمير الغائب.

أما الأعمال النادرة التى تحدث هذا القانون وخرجت عليه، فقد أولت لتكتسب من المعانى ما يستمر معناها المباشر، كما نرى فى نشيد الانشاد الذى تحول من شعر إلى دين، أو أنها - أقصد هذه الأعمال المتحدية - ظلت منبوبة كما حدث مع «الف ليلة وليلة».

بل إن منع الجسد من الكلام مبدأ أخلاقي (بالمعنى الشائع للأخلاق) متبع في التجربة الحية وفي الكتابة. فمن الشرف، خصوصاً بالنسبة للمرأة، ألا تنصع عن حاجاتها الجسدية، أو عن شعورها بالذلة حتى مع زوجها.

جسد المرأة أرض مهجورة عطشى تنتظر الحرث والبذر والرئى. والرجل هو الحارث البانز الساقى.

جسد المرأة صفحة بيضاء. والرجل وحده هو الذى يقول ويملى، ويكتب ويسطر.

فإذا كانت المرأة قد تحدث كل هذه القوانين، وحطمت كل هذه الأغلال، فنحن أمام ثورة حقيقية، ثورة لا تحرر فيها المرأة جسدها وحدها من هذا القهر الوحشى، بل تحرر فيها جسد الرجل أيضاً، تحرر الجسد بمعناه المطلق، فليس الإنسان، رجلاً كان أو امرأة، إلا هذا الجسد الحى، هذا الجسد المقموع.

لم يكن الرجل فى قهره لجسد المرأة يتصف جسده هو أو يعامله باحترام، بل كان يقهر جسد المرأة وجسده معاً، لأنه حتى وهو يعاشر المرأة لا يراها كقوة له، فهي المائدة وهو الروح، هو العقل وهى الجسد. وكما أن جسد المرأة موضوع لمتعته، فجسده هو مجرد أداة أو وسيط تنقل من خلاله المتعة إلى السيد الوقور!

لهذا أقول إن المرأة وهى تكتب جسدها، تكتب جسد الرجل أيضاً. وهناك فرق كبير أن تكتب المرأة جسدها وأن تكتب المرأة عن جسدها. كتابة المرأة عن جسدها معناها إلى المرأة طرف وجسدها طرف آخر، وبينهما حائل يتمثل فى الأفكار والتصورات الموروثة التى تجعل المرأة عدواً لجسدها ولنفسها.

أما كتابة الجسد فهى الكتابة التى يصحب فيها الموضوع هو الشكل، والكاتب هو المكتوب.

المرأة تكتب جسدها معناها أنها تكتب نفسها، بعد أن استرد كياناتها وحدته، ولم يعد هناك فاصل يفصل بين الكاتبة والموضوع.

ومن المؤكد أن كتابة من هذا النوع لا تتاح لكل امرأة، وإنما تتاح لامرأة بالذات، هى المرأة الموهوبة المبدعة التى تستطيع أن تمسك بالقلم لتكتب، تنسقط عن خيالها وتذكرتها كل ميراثها العبودى، وتكتب كأن جسدها هو ذاته الذى يفكر بنفسه ويكتب بنفسه.

لحظة شبيهة بلحظة التنويم. والفرق أن الكاتبة تقوم فيها بالدورين معاً، المنوم والنانم، بالإضافة إلى آلة التسجيل. عملية معقدة يحاول البعض أن يفتعلها افتعلا فيفشل بالضرورة،

لأن الهذيان له منطقة. وبالتالي فهناك هذيان صادق وهذيان كاذب مفتعل.



وأنا أنصح القراء بأن يحتكموا إلى هذا المقياس، وهم يقرأون هذه المجموعة من قصص البنات المنشورة في هذا العدد. منطلق الهذيان، أو التداعي الحر، مستخدم بكثرة في هذه القصص، وذلك لأن الكاتبة الأثني في حاجة إلى إسقاط الرقيب، وهو العقل أو الأيديولوجيا التي تقف بينها وبين جسدها.



لماذا البنات بالذات؟ وهل يشترط في كتابة الجسد أن يكون الكاتب امرأة، وأن يكون الجسد المكتوب جسد أنثى؟

نحن لسنا ممن يعتقدون أن الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة تنتج بالضرورة فروقاً عقلية. بل نحن نسحر من هذه الفكرة ونعدها خرافة من خرافات العصور الماضية.

ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نتجاهل حقيقة ملموسة في حياتنا جميعاً، وهي أننا عرفنا فن القصة لأول مرة عن طريق أمهاتنا وجداتنا.

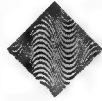
إذا كان الشعر قد نما وازدهر على ألسنة العشاق والرعاة والمحاربين والكهنة من الرجال. فقد ظهرت القصة ونمت في المهدود الدافئة على ألسنة الجدات والأمهات.

فن الشعر فن فروسي نبيل، أما فن القصة فهو فن شعبي، فن الجماعات المضطهدة من الرقيق والنساء.

لهذا كانت شهرزاد هي الراوية في ألف ليلة وليلة، وكانت حكاياتها ولياليها هي الفن الذي التفت حوله جماهير الشعب قروناً عديدة.

ليست موهبة المرأة القصصية عائدة إلى تكوينها البيولوجي، بل هي عائدة إلى الظروف والأوضاع الاجتماعية التي عاشت في ظلها. القصة هي فن الكائن المقهور في سعيه للخروج من القهر والوصول إلى الحرية.

لهذا أعجب حين أقرأ قصة أو رواية لا امرأة تقلد فيها كتابة الروائيين الرجال. إن هذه الكاتبة لا تهردها موهبتها الحقيقية فقط، بل هي تشهد أيضاً ضد جنسها، تشهد ضد نفسها. وقد حاولنا أن نستبعد هذا الصنف من هذا العدد.



مثلاً يخنقُ زريابَ الوتر

(١) كان لا بُدَّ من النار الجميلة .

(٢) أشعل الجَدُّ وجاقَ النار

واستلقى على أيامه

وهو يروى سيرة الخَلْقِ

وسِرُّ الكائناتِ

كانَ مفتوناً بأن يلقى على النارِ

فُتاتَ الكلماتِ

يقسلُ النزَّ الإلهيَّ

بزيت من يديه

ثمَّ يُصفي للدم الجارى

بأعراقِ النباتِ
للمحارِثِ التي تنطعُ وجهَ الصخرِ
للبحرِ الذي ينشقُّ نصفينِ
بسيِّفِ الكلماتِ
كانَ لا بُدَّ من الشعرِ
لكي تبقى على الأرضِ
الحياةُ .

(٣)
حينَ القى في الأقاليمِ عصاهُ
جدُّنا العَلِّيَّ علوَّ الحورتينِ
لم نكنْ غيرَ حصي تحتِ المياهِ
دارتِ الشمسُ علينا
دورتينِ .

(٤)
هكذا
أخبرتُنا طوالعنا في السماءِ
حينَ قالتِ :
سيأتي رسولُ إليكمْ
وأبتهُ صوتهُ
قنماهُ تقولانِ « لا » . حينَ يمشي
ويدهُ الليلُ

فانهضوا
من قم النهرِ
حتى سماء الجليل .

(٥)
أه ما أجملَ أحزانَ السماءِ
في الدمِ الأولِ
فوقَ الفلواتِ
قرويونَ
وبمع في الإناءِ
وعلى السوقِ تمرُ الساحراتُ .

(٦)
أذكرُ الآنَ قليلاً من زمانى :
كانَ ينسابُ على خيطِ الهواءِ
من سوادِ العينِ
صفٌّ من سنونو
وتغنى للسنونو:
أيها الحبلُ الجنوبي الطويلُ
هل ترى يلعب سلك الكهرياءِ
ذاتَ يومٍ
في شرايين القتيلى؟ .

(٧) لم تكنْ غيرَ نَدَامَى مَسْرِفِينَ
نَشْرَبُ الصَّيْفَ بِالْكِرَابِ الشِّتَاءُ
مَاؤُنَا مَا زَالَ مَقْطُوعًا
وَلَكِنَ الدَّمَاءُ
لَمْ تَزَلْ مَوْصُولَةً عِبْرَ السَّنِينَ.

(٨) أَمْ مَا أَجْمَلُ أَحْزَانِ السَّمَاءِ.

(٩) هَذِهِ الْأَرْضُ كَمَنْذِيلِ الْعَلِيلِ
بِقَعَةِ زُرْقَاءُ بَيْنَ الْجَبَلَيْنِ
كُلُّ وَرْدٍ يَتَغَطَّى بِاسْمِهِ
وَعَلَى الشُّوكِ فَمُ الرَّاوي يَسِيلُ

(١٠) قَالَ : مَنْ أَيْ الْمُنَافِي جَانَا

خَوْفُ هَذَا الْعَامِ
مَنْ أَيْ الْجِهَاتِ؟
تَحْمِلُ الرِّيحُ لَنَا أَحْزَانَهَا
تَعْبُرُ الرِّيحُ
وَتَبْقَى الْحَسَرَاتُ

(١١) قَالَ : لَا يُدُّ مِنَ الشَّعْرِ
لَكِي تَبْقَى الْحَيَاءُ .

(١٢)

هكذا

فجأة

جاء من اشعل النار بين الحقول

رجل شامخ

وقامته بين نهريْن تسعى

وأيتُه رَفَضَهُ

دائراً في البلاد وحيداً

يقول : انظروا

ليس بين الحياة وعُشاقها

غير هذا السبيلُ

أن تُعيدوا إلى الأرض أحلامها

وأن تستردّوا من الغاصبين الفصول .

(١٣)

للمزامير على سفح الجبلُ

نكهة الثورة

والناس نيامُ

كلما مرَّ على السطح الحمامُ

قتلوه

بالقُبُل .

(١٤)

هكذا قال جدِّي مزاميره وارتحلُ

كان جبالاً ممغنطاً جَذَبَتْهُ إليها

فمضى نحوها
مثل سُرِّ الجَيْلِ
وساقاهُ خَطَّانٌ من كَهْرِيَاءِ
هكذا

دار في دمه دُورَةً
فاكتمَلُ

فافتحوا الباب

.....

.....
كانت بيادرُ صَفِّ الهَوَا:

تقول : أتى

والحقول : أتى

والبيوتُ التي انخَفَضَتْ تحت معطِبِ أحزانها

تقول مهللة : قد أتى

القرويون في ساحةٍ للخميس

يقيمون أعراسهم

وينتدبون لهم سيِّدًا للكلام

فَمَنْ سيِّدُ

غير هذا الفتى ؟

أنزلوا هويجَهُ وانتظروا

قمر الوقتِ

(١٥)

ويدر المنشدينُ

جاءَ

لم ينزلُ

ولم ينتبهوا

أَنَّ مامرَّ على أيامهم

طائر الوقت

وسرداب الحنين

رفعوا هويجَه

(١٦)

وارتحلوا

مثلما يخنقُ زريابُ الوترَ .

أو ما أجملُ أحزانُ السماءِ

(١٧)

سلام على روحه في الزمانِ

(١٨)

سلام على روحه في المكانِ

سلام على طائر من دموعِ الدخانِ

ها أنا الآنُ المحنُّ

فوق أغصانهِ

تستفيق به رعشة الضوءِ

أولوعة السنديان
يلفُّ على نوله قوله
فترشحُ من يديه حكمتانُ :
أنَّ ما تبصر العين في ظلمة الغيب، أبهى،
وأنَّ الذي قاله الصمتُ
أجمل مما يقول اللسانُ .

(١٩)

أيها الجدُّ الخرافيُّ النبيلُ
أيها الطفلُ
الذي ليس يُسمَّى
كم ترى أعطيت للثورة إسماً
ثم ضاعت ساعة الصفرِ .
وضاع الفقراءُ
أنبياء
أنبياء ... ومرابون مغلبي الأرضِ
حفارو قبور، ورفاتُ
وملوك وحفأة
حفرة واحدة تضحك من اضدادها الآن علينا
حفرة واحدة
هذي الحياةُ

. واند الذي كنت أعريت بالملوك
 وأعريت هذا الصبي بأضداد
 وأعريت بالذي نصفه حقه
 رالبقايا كلام
 لأنك أبهى من الموت
 تضحك منه
 وتضحك للناس
 حتى ينام
 وتضحك عند التقاء الندامى
 وتضحك عند احتدام الخصام
 وتضحك في حضرة المصطفين إلى الله
 كئساً
 مشعشعة
 من
 كمسور الظلام .

محمد علي الكردي

ليس من شك في أن التطرق إلى موضوع الحداثة، ويوجه خاص إلى موضوع ما بعد الحداثة، عملية بالغة التعقيد، خاصة وأن المفاهيم المثارة والتواريخ المقترحة للبدائيات والنهايات تتضارب وتتناقض.

واعتقد أن أفضل الطرق لطرح مثل هذه الموضوعات هو محاولة مقاربتها في إطار مجموعة من التساؤلات والاجتهادات التي تقبل الشك واختلاف الرؤى والتصورات طالما أنه ليس هناك ثوابت أو حقائق يقينية يعتمد بها في هذا المجال ولعل ذلك يذكرنا بمقولة «نيتشه» التي تؤكد لنا أن كل حكم علي الأشياء هو في حد ذاته نوع من «التفسير الجاهز».

ولعل أول سؤال يطرح نفسه علينا، حينما يجنرنا الإشارة إلى موضوع الحداثة: هو الحداثة مقابل ماذا؟ أي الحداثة - واللفظ يفترض هنا تحويل حركة التحديث إلى نسق منهجي أو نزعة مذهبية واضحة وواعية - مقابل القديم أو العصور الوسطى أو مقابل الكلاسيكية؟ ونحن هنا - كما نرى - أمام مفاهيم وتصورات وثيقة الصلة بتاريخ العالم الغربي وتحقيقاته الحضارية والثقافية. غير أن هذا لم يمنع ولن يمنع نقل هذه المفاهيم إلى بيئات وحضارات أخرى، وذلك لأن قضية الصراع بين القدماء والمحدثين لم تخل منها أية ثقافة في العالم، ولعل من الطريف هنا أن تكون ثقافتنا واحدة من الثقافات العالمية التي عرفت مبكراً هذا الضرب من الصراع والتي عالجت بطريقة راقية لولا زج قضايا «الشعبوية» به وتحويلها إلى عوامل فرقة وتنازع بين أبناء الأمة الإسلامية

• الحداثة التاريخية

إن التاريخ الأوروبي الحديث يبدأ مع عصر النهضة، إلا أن تحديد بداية النهضة الأوروبية ليس واحداً، فهي

الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الغربي

للت ترجمة عن السريانية للعلم والفلسفة اليونانية في الثقافة العربية. في إعادة بعث اللغة اليونانية وإعادة تحقيق ونشر النصوص اليونانية (وهي العملية التي ولدت العقلية النقدية في الغرب) بعد أن كانت ثقافة العصور الوسطى تطلب عليها اللاتينية، ولا تعرف الفكر أو العلم اليوناني إلا عن طريق الترجمة عن اللغة العربية. وقد تكون بداية الحداثة مترامنة مع اكتشاف السالم الجديد (١٤٩٢) واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح (١٤٩٧).

ولعل الأهم من ذلك كله هو الدفعة الجديدة والهائلة التي فجرتها النهضة الفكرية والعلمية والفنية خلال القرن السادس عشر، التي تتزامن مع أميل البصر المتوسط وصعود الاطنطى، وهي نهضة بدأت جذورها خلال القرن الثاني عشر أو الثالث عشر على الأكثر.

وهنا يجب تصويب مقولة «ظلام العصور الوسطى» ذات البعد الأيديولوجى الصارخ، إذ هي لا تنطبق على واقع أوروبا في الأكثر إلا خلال فترة الغزوات الجرمانية التي أعقبت سقوط الإمبراطورية الرومانية في أواخر القرن الخامس الميلادي وانتهاء بغزوات الشعوب الشمالية في القرن التاسع الميلادي.

وكذلك من الأهمية بمكان الإشارة إلى ظهور الدولة القومية الحديثة وما اكب هذا الظهور من تنظير سياسى يدعو إلى دعم قوة الحاكم وتحقيق سيطرته الكاملة على جميع الفئات الاجتماعية (كتاب «الأمير لماكيافيللى» ١٥١٣، و«لفياتان» لهوبز ١٦٥١) نظراً للإيمان بالطبيعة البشرية التي جُبل عليها الأفراد، أو سميّاً لتحقيق التوازن الاجتماعى عن طريق فصل السلطات التنفيذية والتشريعية والعدالة (دروخ القوانين» لومنتسكيو

قد بدأت مبكرة جداً في المدن الإيطالية لاتصال هذه الأخيرة بالشرق وحضارته «الترفية» الهائلة؛ ويرجح أنها بدأت مع ازدهار المدن خلال القرن الثاني عشر، وبلغت أوجها في القرن الخامس عشر. وقد يكون التاريخ الحديث قد بدأ متزامناً في نصف القرن الخامس عشر مع اختراع الطباعة ذات الحروف المتحركة التي عُرفت باسم «التيبوغرافيا» وهو ما كان له الأثر الأعظم في نشر الكتب، أي هذه المستطيلات الورقية (Codex) التي حلت محل اللفائف (Velumen)، والتعميم التدريجى لظاهرة القراءة بسبب رخص المادة الأولية وهى الورق الذى أتى من الصين إلى أوروبا عبر العرب؛ وكان من نتائج ذلك أن أضاف بُعد القراءة المنظور الذهني أو الفكرى إلى بُعدى الصورة والموسيقى في الثقافة الغربية؛ وهو ما أثرى وأنضج ثقافة العيين وثقافة الآن للثنين كانت الكنيسة توفرهما للناس خلال العصور الوسطى، أي في عصور كانت فيها عملية القراءة والكتابة حكراً على رهبان الأديرة وصفوة المجتمع. وإذا كانت القراءة سوف تعمق الفكر وتعمل على نشر بُعدى التامل والتبصر بين الطبقات البرجوازية المساعدة، فإن ثقافة العيين وثقافة الآن سترزادان عمقاً وتصلباً بفضل انتشار الفن القوطى الذى يُفرد مجالاً متزايداً في الكنائس للزجاج المصور، كما أن ثقافة الآن الموسيقية سوف تشكل البنية «التحتية» المناسبة لتطور الموسيقى الغربية من مرحلة الصوت الواحد (monodic) إلى مرحلة تعدد الأصوات.

وقد تتفق بداية التاريخ الحديث وسقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك العثمانيين (٢٩ مايو ١٤٥٣)، وما تخضع عن هذا السقوط من هروب العلماء اليونانيين إلى البلاد الأوروبية، وهو ما كان له بالغ الأثر - كما كان

١٧٤٨) أو رغبة في تحقيق الإرادة العامة للأمة (والمعقد الاجتماعي، لروسو ١٧٧٢) من منطلق جمهوري، وأخيراً سعيًا نحو تحقيق الديمقراطية على الطريقة الأمريكية كما دعا إلى ذلك «فوكسكيل» في كتاباته السياسية وأهمها «عن الديمقراطية في أمريكا» (١٨٣٥ - ١٨٤٠).

ولقد كان لظهور الدولة القومية الحديثة أهمية قصوى في وضع حد لهيمنة المنظور الديني الذي كانت تقوم عليه البنية السياسية والأيدولوجية للنظام الإقطاعي المهيمن خلال العصور الوسطى، وفي تحويل الدين من وظيفته الأخلاقية البحتة إلى دين اجتماعي يعمل على تطوير الخدمات الاجتماعية وحل المشاكل الاقتصادية العامة كال فقر والبطالة والتسول، الأمر الذي وضع حدًا لعمليات الجدال الديني والصراع الطائفي الذي اخفي من أوروبا الغربية خلال القرن الثامن عشر، وفي هولندا قبل ذلك، ولعل انحصار الوظيفة اللاهوتية للدين يشكل ظاهرة مواكبة لتغير البنية السكانية والظروف الصحية التي عرفتها البلاد الغربية خلال القرن الثامن عشر إذ أخذت تنحسر ظاهرة الموت الفاجع التي كانت بجانب حصدها للارواح تهيم على عقلية الشعوب القديمة بسبب تخلف النظم الاقتصادية التي كانت تقوم، في معظمها، على نظم زراعية بدائية تتعرض، بصفة شبيهة لدورية، لازمات طاحنة ومجاعات رهيب مرتبطة بتقلبات المناخ وسوء وسائل تخزين الغلال، ومرتبطة كذلك بهيمنة الأوثنة القديمة وعلى رأسها الطاعون الذي كان يبيط بالشعوب بطشا مروعا عند ظهور الجذاعات واندلاع الحروب الداخلية التي لم تكن تكف لحظة خلال عصور الإقطاع - والتي لم تكن الحروب الصليبية التي روج لها في البداية البابا «أوربان الثاني» إلا تحويلا لها نحو الشرق ونحو

أراضي فلسطين - ويحصر الصراع أندني الرهيب بين الكاثوليكية والبروتستانتية، نعتي به القرن السادس عشر، أي القرن نفسه الذي بدأت تنتشر فيه بذور النهضة والموسيقى والمسرح وفنون العيش والترفيه المادى. نقول إن انحصار ظاهرة الموت خلال القرن الثامن عشر وما كان مرتبطا بهذه الظاهرة من عقلية غيبية نظراً لإحساس الإنسان بانعدام سيطرته على الطبيعة يتزامن مع تحسن ملحوظ في وسائل المعية ومع ميل ملحوظ إلى تحكيم العقل، وهو الأمر الذي يظهر أول ما يظهر في انحصار قصايا السحر، ومن خلال عمليات تقنين الحياة وضبط النسل، الذي كان قد تم فعلاً في بعض البلدان الأوروبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وذلك قبل أن يطرح الأب «روبرت فالطس» قضية العلاقة بين السكان والغذاء في كتابه: «مبحث في مبدأ السكان» (١٧٩٨)، وقيل إن يكشف «جيفرس» فكرة التطعيم ضد الجدري في الوقت نفسه تقريبا.

وليس من شك في أن قيام الدولة الحديثة، بما يقتضيه من تدعيم لوسائل الضبط وعقلنة للنظام الإداري وربط السياسة بشئون الحياة والمصالح العامة وعلاقات القوة وتوازنها بين الدول، هو أحد الوسائل الأساسية التي أدت إلى انبثاق العقلية الحديثة التي تركز أساسا على مبدأ العقلانية، وهي العقلية العملية الضرورية التي تتطابق مع الظروف التاريخية الموضوعية التي تبرز إلى الوعي الجمعي مع نهايات العصور الوسطى والانحسار التدريجي لظاهرة الإقطاع وهيمنة الاقتصاد الزراعي، وبالتالي تتلاءم مع بزوغ الرأسمالية التجارية بوصفها نظاماً اقتصاديا عالميا جديدا، ومع صعود الطبقات البرجوازية التي أثرت ثراءً عظيماً عن طريق التجارة والهيمنة المتعاظمة على مصادر الثروة والموارد

الاساسية ليس فحسب في العالم القديم، وإنما كذلك في العالم الجديد الذي سيحقق بما يضمه من ثروات معنوية نفيسة فرصة انطلاق هائلة لأوروبا.

الحداثة في الفن والفلسفة والأدب

لاجرم، من ثم، أن يؤدي اجتماع كل هذه الأسباب المادية إلى تشكيل رؤية جديدة للعالم والإنسان، وإلى إنتاج عقلية مواكبة لهذه التغيرات الجاسمة التي ستنتقل ليس أوروبا فحسب وإنما العالم بأسره من مرحلة الحضارات الزراعية الراكدة، التي لا تعرف من أشكال التاريخ إلا دورة الازدهار والانحدار في متتالية لا تنتهي، إلى مرحلة الرأسمالية التجارية العالية؛ ثم، بفضل التراكم المعرفي العملي والتجريبي، إلى مرحلة التصنيع فالتكنولوجيا، وأخيرا إلى مرحلة المعلوماتية واليات إنتاج الفكر نفسه باعتباره طاقة كسفية وابتكارية جديدة.

إن أول مظهر من مظاهر الحداثة يبرز في تشكيل الإنسان لرؤية جديدة تحدد علاقته بالوجود بوصفها علاقة خلق وابتكار وحيمة على المقادير وسيطرة متزايدة على الطبيعة والعالم، وهي لذلك تعتمد، في منظور النهضة الإيطالية، على مبدأ **القوة** أو **الفئة** (Virtu)، وهي الفضيلة الجديدة للإنسان الذي يصبح مركزاً للحياة وهذا وغاية لها في الوقت نفسه، وهي نفس الفضيلة التي تدفع العقلية البينية الجديدة التي غنّتها الرؤية البروتستانتية - كما يذهب ماكس فيشر - إلى إيجاد علاقة توافق دالّية أو رمزية بين عملية الإثراء وبين رضى الرب، أي بين العمل الخلاق المنتج وبين اختيار الرب لأصفيائه من عباده الصالحين.

وأول ما تنعكس عليه هذه الرؤية هو مجال الفن حيث يتم اكتشاف قانون الأبعاد الذي يُعجّد المكان ويحسمه

ويضفى عليه بهجة الوجود بعد أن كان فن العصور الوسطى قد جرده من واقعيتها يحوله إلى مجرد رمز باهت لمعالم غير مرئي؛ وحيث يتضافر علم التشريح وعلم الرياضيات مع موهبة الفنان في إبراز جماليات الجسم البشري وتأكيد قوته العضلية وأنسياب خطوطه وتناسق أعضائه. وتبرز هذه الرؤية في أروع صورها البطولية عبر أسطورة «برومثيوس» الذي يُنسب إليه اختطاف النار من السماء على الرغم من إرادة «زيوس» كبير الهة الأولمب اليوناني، والذي أسس، بفضل هذا الاختطاف وبالرغم مما تعرض له من عذاب انتزاع كبده، الحضارة أو المعرفة البشرية لما تمثله النار من أهمية في نقل الإنسان من مرحلة الطبيعة البهيمة إلى الثقافة، ولما تشكله صورة النور من وظيفة رمزية بالغة الدلالة على العلم والمعرفة، وهي نفس الأسطورة التي يربطها عالم الأنثروبولوجيا الشهير «كلود ليفي شتروس» بمفهوم «الني» والمطبخ، ولكن من خلال الأساطير الهندية - الأمريكية هذه المرة، وهو الأمر الذي يدل على وجود بنية أساسية في التركيبة الفيزيوية - سيكولوجية للعقل البشري وإن اختلفت صورها وأشكالها من حضارات أو ثقافات إلى أخرى. كما تتطابق هذه الأسطورة «البرومثيية» مع مفهوم «التحدى» الذي يجعل منه «توفيغني» القيمة المركزية للحضارة الغربية مقارنة بغيرها من حضارات العالم.

وهما يكن من أمر، فإن مبدأ العقلانية يظل، مع ذلك كله، هو الأساس الأنطولوجي الذي تقوم عليه ظاهرة الحداثة في مجال الفكر الفلسفي، ومن المتفق عليه أن «ديكارت» (١٥٩٦ - ١٦٥٠) هو مؤسس المنهج العقلاني الحديث؛ وذلك بقدر ما طرح لأول مرة إشكالية العقل نفسه بوصفه أداة صالحة لتحصيل المعرفة، وهذا ما قاده إلى تأسيس مبدأ اليقين العقلي بعد تجاوزه لفكرة

لدراسها ليرجود وتحقيق لمعرفة البقينة أو الموسوعة بذلك، تطل عقلانية انطولوجية تربط بين اترياضيات وجوهر الوجود: وهو ما يجعلها، من ثم، تغطي الأولية لمبادئ العقل القبلية على ضرورات الملاحظة والتجربة. ومن الواضح أن هذه الأولية المنهجية هي التي تدفع «ديكارت» إلى رفض مبدأ الفراغ الذي أثبتته كل من «باسكال» و«توريسللي» بدعوى أن الطبيعة تكره الفراغ (ربما تشكل هذه الفكرة جزءاً من «الميثولوجيا البيضاء» التي اكتشفها «جان» لوك هاريون، في فكر «ديكارت»)، وفي الأغلب لأنه إذا كان جوهر المادة هو الامتداد، وهي فكرة لا تتعارض مع هندسة «ديكارت»، فإن الكون يجب أن يكون متصلاً مع مستوى المادة من جهة، وعلى مستوى الفكر من جهة أخرى. وفكرة الاتصال هذه ما هي إلا صورة مطورة من مبدأ القياس (analogie) الذي كان يسمح لرجال اللاهوت في العصور الوسطى بالربط بين المحدود واللامحدود، بين المفسوس والمعقول، وهو نفس المبدأ الذي كان على «ديكارت» تجاوزه ليؤسس عقلانية جديدة فعلية.

إن بالرغم من القلة الهامة التي تتم هنا في صورة أول ثورة علمية تشهدها العصور الحديثة، تظل هذه العقلانية، ليس فحسب مع «ديكارت» وإنما أيضاً مع هذا الفكر الرياضي الفذ «لبنيتز» (Leibniz) الذي يعد منهجيه في «الونادولوجيا» (monadologie) وطريقته الصورية في البرهنة الفلسفية والرياضية مثلاً بالغ الدلالة على تدخل العلوم في شكل نسق كلي مركب أو بالأحرى، متامة متعددة المداخل، غارقة في الميتافيزيقا، وهو الأمر الذي ستقوم الحركة العلمية، ربما ابتداءً من «نيوتن»، بتجاوزه عن طريق الفصل بين منهج العلم ومنهج الفلسفة، وذلك بقدر ما يتجه العلم إلى وصف وتحليل

الشك المنهجي نظراً لتعارض هذا الشك مع إمكانية الفكر نفسه، ومع الضمان الذي يوفره الحائق نفسه لقيام العقل بإنتاجه وخالفه على الوجه الكامل. غير أن جذأة العقل الديكارتي تظل، مع ذلك، موضوع تساؤل، وذلك بقدر ما نرى هذا العقل مازال غائراً في اسماء الانطولوجيا القديمة التي يفترض أنه يشكل تجاوزاً لها. ففي حقيقة الأمر، إن هذا العقل، الذي يتفق ليس على يد «ديكارت» فحسب، وإنما على يد «لبنيتز» و«سمبوز» أيضاً، هو عقل مستقل عن الطبيعة حتى وإن بدا لنا متساقفاً معها عند فيلسوف الحلول الأخير، إذ إنه يكاد يستمد كل خصائصه التأسيسية لمبدأ الحقيقة من جوارثه نفسها، وذلك بالرغم من إفادته من كشف «جاليليو» للغة العلمية الجديدة للطبيعة، ألا وهي لغة الرياضيات. إننا نشهد، في واقع الأمر، مع هؤلاء الفلاسفة والعلماء العظام تجاوزاً إيجابياً هائلاً للمذهب الارسطي الذي كان مسيطراً بمنهجه الكيفي المقيم ومنطقه الصوري على الفكر الإنساني حول البصر المتوسط وفي العالم الفيزيى بعد ذلك حتى نهايات العصور الوسطى، والذي استطاع «فرنسيس بيكون» (١٦٢٦ - ١٦٦١) أن يزعزع أركانه بفضل ابتكاره للمنهج التجريبي الذي إن كان قد أفلت منه شيء، فهو إغفال للجانب الكمي أو القياس الرياضي الذي يعد أساس كل فعالية عملية حديثة، والذي يعود الفضل الأول في تأكيده إلى «جاليليو» (١٥٦٤ - ١٦٤٢)، مؤسس العلم الحديث، كما أكد ذلك بحق «هوسرل» في كتابه عن «أزمة العلوم الأوربية والظاهراتية القبلية» (١٩٥٤).

ماذا نقصد بتحفظنا على «العقلانية» التي استحدثها «ديكارت»؟ إننا نريد، في واقع الأمر، أن نؤكد أن هذه العقلانية، وإن اتخذت من المنهج الكمي أساساً لها في

الحدائق العصرية بكامل صورها؛ فنحن لو نظرنا إلى دور العقل نفسه لوجدناه يتحول من عقل ميتافيزيقي يقوم على انطولوجيا مثالية ثابتة إلى عقل ظاهري عملي يقوم على الملاحظة واكتشاف العلاقات الخارجية بين الظواهر، كما يقوم على الربط بينها من منظور التأثير والفعالية والتغيير. كما أن الفن يكتسب بدوره بُعداً اجتماعياً يقر به من حياة الناس المميعة فيقالق فن البورتريه وتصوير الحياة الأسرية، وتبرز الحساسية الجديدة الملتزمة بالرغبة في الاستمتاع بملذات الحياة ورغد العيش («فاتو» - «فراجونار» - «بوشيه») وتراجع الموضوعات الدينية والتاريخية، التي كانت تحيها الأكاديمية، أمام موضوعات الحب والبحث عن اللذة والسعادة.

أما الأدب فبعد، بعامه، عن الموضوعات الفكرية الميتافيزيقية المجردة ليصبح أكثر التزاماً بقضايا العصر ومشاكله الاجتماعية والسياسية والدينية. وهكذا تميل الكوميديا إلى تصوير العادات والمشاكل الاجتماعية بدلاً من الاهتمام بابرار النماذج الإنسانية العامة، وتضعف التراجييديا لعدم ملاحظتها لروح العصر النقدية والمتعشة للحياة، وتأخذ في الانحسار أمام الدراما «البرجوازية» التي يؤسسها «ميدرو»، وتتألق القصة الفلسفية على أيدي «مونتسكيو»، و«فولتير» و«ميدرو» لتجارب الفساد والظلم والاستبداد والتعصب الديني وتنتشر روح التسامح وفكر التنوير والتقدم، وهي نفس الأفكار التي ستمتل على ترويجها «الموسوعة الفلسفية الكبرى» التي قام بإعدادها كل من «ميدرو» وصديقه المهندس «دالمبيرز»، والتي تعد عاملاً هاماً في إبعاد الروح النضالية وإذكاء الوعي النقدي الضروريين لتحقيق ثورة

١٧٨٩ .

وصياغة العلاقات الخارجية، أو التي يمكن صياغتها رياضياً، للظواهر؛ ويقتصر ما يتجه سؤال الفلسفة (لماذا) إلى مساهمات الأشياء، أو إلى غاياتها إن كان يعني الفيلسوف بالتنظير للأخلاق. ولعل هذا ما يوجه، ليس فحسب العلوم المادية والطبيعة خلال القرن الثامن عشر، وإنما أيضاً العلوم الإنسانية الناشئة التي تحنو حنوها، نحو النموذج الحسي والإمبريقي الذي ستكون له الصدارة في هذا القرن بفضل تألق المفكرين الإنجليز من أمثال «جون لوك» و«ديفيد هيوم» اللذين سيتأثر بهما الفكر الفرنسي تأثيراً إيجاباً تأثير خلال عصر التنوير سواء على مستوى كبار الكتاب مثل «فولتير» و«ميرابود» أو نيوتن و«لوك» في فرنسا ضد «روايات» ديكرات، كما كان يقول، و«ميدرو» صاحب الموسوعة والمهتم بعلوم الطب والحياة، أو على مستوى صغار الفلاسفة على شاكلة «كوندياك»، و«هلفيكيوس» و«لامتري» و«دولباخ».

ولعل العقلانية الجديدة، التي تتألق خلال القرن الثامن عشر، هي بداية الحدائق الفعلية ليس فحسب في طريقة التفكير نفسها وإنما في نمط الحياة والمعيشة والنسق العام واسلوب التعامل مع القضايا والمشاكل الاجتماعية والأخلاقية والسياسية. ولعل ذلك يرجع، في المقام الأول، إلى صعود الطبقة البرجوازية - طبقة المنتجين والمثقفين - إلى مركز القوة الفعلية بعد انحسار هيمنة طبقة النبلاء، وما كان يتلهم معها، إبان العصر الكلاسيكي، من أدب ينزع إلى التهميم ونمذجة الشخصية الأدبية وفصل الأنواع، ومن فكر اجتماعي وتشريعي محافظ ورؤي ميتافيزيقية سكونية تقوم على التجريد. إن التماثل لواقع القرن الثامن عشر، ويوجه خاص في فرنسا، يدرك أنه عصر التحولات الجذرية نحو

بمعنى آخر، إن عملية التنوير التي حمل لواها كتاب القرن الثامن عشر، وهم في معظمهم ينتمون إلى الطبقات الوسطى، لم تكن مرتبطة فقط بالمباحث الفلسفية البحتة، وإنما أُنشِئت لها فرصة الانتشار الواسع والصريع بين الفئات المتعلمة والريادية بفضل ذبوع القصة الفلسفية والرواية الهادفة والمسرح الذي سيطرت عليه، خاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية مع «يوهان شيبه»؛ وربما كانت الفئات الشعبية التي تمثل آنذاك حوالي ٩٠٪ من سكان فرنسا قبيل الثورة لا تقرأ ولا تشاهد هذه النماذج الأدبية، إلا أن عمليات استغلالها النظم من قبل السلطة الملكية وكبار رجال الدين وطبقة النبلاء التي لم تكن منتشرة فحسب في المدن الكبرى أو في باريس وفرنسا وإنما كذلك في أقصى أنحاء الريف جعلتها مهية نفسيا وعقليا لتلقى درس التنوير التي جاءت لتكرسه الثورة الفرنسية الكبرى.

إلا أنه إذا كانت العقلانية تهبز بعامّة، على مستوى الفكر الفلسفي، ابتداء من القرن السابع عشر على يدى «ديكارت»، فإن الحداثة الأدبية والفنية ليست متزامنة مع حركة الفكر. فبالنسبة للحركة الأدبية لا يمكن اعتبار معركة القدماء (بالو - راسين - بوسويه - لافونتين) والمحدثين (شارل بيرو - فونتينيل...)، التي تحتمل في أواخر القرن السابع عشر، وتنتهى بسفورية كل من «مونتسكيو» و«ماريفو» في بداية القرن التالي، بداية حقيقية للأدب الحديث إذ إن هذه الحركة تدور حول شخص الملك «لويس الرابع عشر» ومدى قدرة كتاب عصره على مضاهاة كبار كتاب اليونانية واللاتينية (هوميروس - جوفال - هوراس وغيرهم) في تعظيمه وتمجيد عصره؛ إلا أن أهميتها الحقيقية ترجع، في

الواقع، إلى «الطبيعة المعرفية» التي تحدثها حركة الحداثيين في مجال علوم الدين («بيل» - «وريشار سيمون» ضد الأسقف «بوسويه» بتقديمها تفسيراً حقيقياً للنصوص المقدسة وفي مجال أيضاً تحديث الدولة وفقاً للنموذجين الإنجليزي والهولندي ضد كل القوى الإقطاعية والكنسية المحافظة، وهو ما يشكل، في النهاية، نقلة هامة من عقلية الإصلاح الكاثوليكي المحافظ ومن روح الإحياء الإنساني (Humanisme) إلى العقلية المستنيرة الجديدة التي تواكب صعود وازدهار الطبقات البرجوازية الوسطى. (انظر دراسة «ميشيل ديلون» و«بيير سالاندان»؛ الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر ١٩٩٦).

إن الحداثة الأدبية تنبثق، في واقع الأمر، مع بدايات القرن التاسع عشر، وذلك بقدر ما كانت «خصوصية» الأدب أو استقلاليتة غير مطروحة بشكل واضح وديقّق. إبان القرن السابع عشر، فالأدب كان يرتبط، بعامّة، قبل عصر التنوير بمفاهيم الثقافة الإنسانية العامة ذات الطابع المثالي المجرد على المستوى الصوري، وإن كان يستل في حد ذاته، أى في مضمونه التاريخي، الاجتماعي، قيم المجتمع الأرستقراطي التقليدي، من ثم، كانت تسودها معاهيم اللياقة العقلية والتقسيم الصارم للأنواع الأدبية، بحيث كانت تنتمي للمحة والترجيديا إلى النوع الرفيع، وتُرد الرواية إلى عالم الخيال وما يتصل به من «شطحيات» و«كذب» و«ابتداع» كما كانت الكوميديا تسبب في جوهرها - وهو الهزل (farce) - إلى التيار الشعبي؛ وإن كانت كوميديا الشخصية سوف تتميز بعض الشيء بسبب جديتها؛ إلا أن هذه الجدية نفسها كانت تميل بها - لولا حشر بعض المشاهد الهزلية بها - إلى ضرب من الدراما أو من الميلودراما، ولعل هذا

ما يفسر لنا ظهور هذا اللون الجديد من الكوميديا الفرنسية في بدايات القرن الثامن عشر، وهو «كوميديا الدموع»، ذلك النوع الذي سيمتحو على يدى «ميجور» إلى «الدراما البرجوازية».

إن الحداثة في مجال الإبداع الأدبي تبرز، في الواقع، مع ظهور كتاب «مدام دي» «مقال» عن «الأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية» (١٨٠٠). وذلك لأنها تطرح، لأول مرة على المستوى النظرى، قضية الأدب في خصوصيته وفي علاقته بهركة إبداع الشعوب لألوان من الإنتاج الثقافي المتميز الذي تحاول فيه أن تعبر عن هويتها الوطنية الأصلية. ولا شك أن هذا الاتجاه الجديد لم يتطور إلا في إطار الرومانسية الناشئة وتحت تأثير بقعة الشعوب الأوروبية المحتلة - وعلى رأسها الألمانية والإيطالية - وأرتاقنها إلى مرتبة الوعى القومى، وهو الأمر الذى لم يتم لها إلا في إطار ثقافة وطنية تستمد جذورها من التاريخ القومى لكل شعب، ولا تتحقق إلا بالتمايز عن القوالب العامة والموحدة التى فرضتها ثقافة الصغرة الرسمية، منذ عصر النهضة، في صورة ثقافة إحيائية رائدة وتميزية، ألا وهى الثقافة اليونانية اللاتينية.

لا غرابة، من ثم، أن ترتبط الحداثة الأدبية بنشأة الوعى القومى وحركة النضال ضد الاحتلال الأجنبى وقوى الطغيان الصاحمة، وبالطبع، ضد ألوان الثقافة الصورية العامة (الكلاسيكية) التى تتخذ من عالميتها المجردة ذريعة لتناسى الواقع الفعلى للشعوب ولواقع الطبقات المتعونة وواقع البؤس الاجتماعى والروحى الذى يبرز تحت وطأة الإنسان في فريته وخصوصيته الحميمية. ولا غرابة أيضاً أن يلفت الدارسون والمنظرون إلى أهمية الثقافات والأداب والفنون الأجنبية فينشأ

الأدب المقارن وعلم الفولكلور والفيلولوجيا وعلم الاجتماع والنفس وتترك حركة للتأنيخ والتطور، كما تبرز روح الفردية وحركة التمرد ضد التقاليد الاجتماعية والأسرية البالية.

وإذا كانت الحداثة تتقدم، في المقام الأول، على انعتاق الإنسان من قبضة الروى التجريدية العامة، وعلى تحقيق ذاتيته وتضوع حريته، فإن الشعر الرومانسى، بما يجيش به من ثورة وتمرد عاتيين على كل قيد سواء في مجال اللغة وقواعد النظم، أو في مجال الحساسية الشعرية وتصورات الكون والحياة والوجود يفجر دروباً جديدة أقل ما توصف به أنها بالغة الحد، وذلك بقدر ما تضع حدا لطرائق التفكير والتصور والتفيل التى جعلت من الشعر ضرباً من النثر المنظوم ومن الصياغات المنقطة التى يحكمها، كما يحكم النثر الفنى، منطق الوضوح والتنظيمات الإيقاعية ذات النبرة الخطابية العالية الجرس، والتى تكاد تتطابق مع حركة التنفس وانتظاماته الرتيبة.

وليس هذا معناه أن العصور السابقة قد ضلت من الشعر، فإنت واجده عند «فيكون» و«شكسبير» و«راسين»، إلا أنك أن تعثر عليه في زخمه وفي قدرته الهائلة على تقجير طاقات الوجدان وفي دمج بين معاناة الإنسان وبين تجربة الوجود قدر ما تعثر عليه في أول تجربة شعرية عالمية فريدة كالتجربة الرومانسية، ذلك أن الرومانسية، وبصرف النظر عن جذورها الاجتماعية والتاريخية، تمثل طموح الإنسان الدفين، وإكاد أقول «الانطولوجى»، إلى كسر طرق التنظيمات الاجتماعية الطبقيّة، كما تشكل ثورته العارمة ضد المسيح الذى ألت إليه عقلانية التنوير إثر تحولها إلى واقعية كنيية على

أيدى البرجوازية المستغلة التي قبلت كل المبادئ الإنسانية، التي دعت إليها قبل ثورة ١٧٨٩، إلى علاقات مصالح ومنطق نفعى وروح عملية لا هم لها إلا تكديس الثروات والإنفاق المظهرى وتصنيف الناس إلى مالكيين لهم حق التصويت فى الانتخابات وبغير مالكيين ليس لهم هذا الحق، بل وقصر الفضيلة على الأغنياء والرزيلة والجريمة على الفقراء واليؤساء.

بذور ما بعد الحداثة:

ولعل هذا الصدع، الذى يتم بين الإحساس الوجدانى العميق الذى يعبر عنه الشعور الرومانسى والفن الرومانسى (ديلاكروا) والموسيقى الرومانسية الفغانيه (شوبرت وشومان)، ثم الشعر الرمضى، بل وكل ألوان الشعر (بودلير - مالارميه - رامبو) التى تسعى إلى اكتشاف حقيقة الوجود خلف مظاهر العالم الزائفة والتعجير عن مدى غربة الإنسان فى قلب العلاقات الاجتماعية الجديدة التى ولدها المجتمع الصناعى المتنامى وبين العقل البرجوازى العملى، الذى كان إلى وقت قريب ذا سمات إيجابية ملحوظة لما كان يمثل من فعالية مبددة للمقالية الميتافيزيقية ولغوى الجمود الفكرى والتعصب الدينى الأعمى؛ نقول لعل هذا الصدع المؤلم واليرير يشكل، فى واقع الأمر، حقيقة مزدوجة ومتناقضة، فهو جزء لا يتجزأ من عقلية الحداثة، إلا أنه، فى الوقت نفسه، نوع من الارتداد عليها ونقدها وتجاوزها؛ ومن ثم، يمكن ضمه إلى فكر ما بعد الحداثة نظرا لما يشكله من نقض لها ومن إدانة صارخة لما فجرته من الأم ومعامانة غير متوقعة.

ولعل هذا التناقض والتجاذب بين أجواء الحداثة وما بعد الحداثة هو ما نعيش عليه، بطريقة أكثر إثارة، فى

حالة «الذاتانية» و«السريرية» وما يمثلانه من ثورة شاملة ضد العقل وكل القيم الاجتماعية (بريتون - أراجون - إيلورا)، وتارة أخرى بدعى تصيرير اللاشعور من كل عوامل الكبت والقهر التى تصوق تضعوه وتآلفه فى سماء الفن والإبداع (بريتون - أرتو - سلفادور دالى...)، ولعل هذا الحكم نفسه يمكن إصداره فيما يخص نشأة الوجودية وحركة العبث فى الرواية (كامو) والمسرح المعاصرين (يونسكو - بيكيت) وكلها تيارات انبثقت لأول مرة فى أواخر القرن التاسع عشر ولم تكد تظفر منها بقعة من البلدان الأوربية؛ فالوجودية ظهرت على يدى «كبركجور» الداماركي لتعبر عن ثورة الفرد ضد طغيان الفكرة فى النطق الهيجلى الشمولى، والعبثية برزت بطريقة منسوبة وفاجعة فى روايات «كافكا» التشيكي، وفى الشعر الدموى الذى أراد أن يفتحها به الشاعر الفرنسى الشاب «لوتريامون»، وفى مسرحية «أوبو» للكاتب الفرنسى المهرج «جارى» مبدع «البياناتيزقا» أو الحلول الوهمية للقضايا والمشاكل العامة.

والحداثة الأدبية هى ما نراه كذلك فى هذا الإحساس الذاتى الفريد بالزمن، وفى هذه العلاقة الحبة التى تربط بين عمل الذاكرة الدافقة وحركة الوجدانى واللاوعى فى تضامرها وتنافرها الجدلى الذى لا يكل فى كتابات «بروست» و«جويس» و«فريجنيا وولف» وليس بغريب أن تشكل خلفية هذا الإبداع الأدبى نظرية «برجسون» فى الزمان المتصل الذى يشبه إلى حد بعيد الرؤية الموجبة للضر، التى تعطى الانطباع - على المستوى الفنى - بسهولة الوقت وإنهمار الأشياء فى حركة متهادية مترخلة لا حدود لها وكأننا فى قلب عالم من اللوحات التائية متنازع بين «صونيه» فى كثافة ريشته

و«صانئيه» فى سطوع رؤيته و«رينوار» فى عبق وللاه
خطرات نساء المدينة لديه، ومن النساء المتوهجات اللاتي
لاحظ «بروست» ان الباريزيات جعلن يشهنهن إلى حد
بعيد

وربما يعود هذا التأرجح بين جو الحداثة وما بعد
الحداثة، حينما يتقدم المجتمع الصناعي الأوربي
والأمريكي خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، إلى مرحلة
الرفاهية الاستهلاكية التي تسود فيها حضارة البدائل
الصناعية وعقلية اللعب والتفكير والتوليف وفلسفة
الاختلاف، وتتحسر فيها، فى الوقت نفسه، الرؤية
التاريخية ومفاهيم العدالة الاجتماعية، كما تتفكك العلاقة
بين العمل الأدبي ونفسية الفنان وبين النص ووظيفته
التصويرية أو التمثيلية البحتة، وتسود ظاهرة التناقص
والبيات الكتابة على عملية توصيل المعانى أو تقديم رؤى
إنسانية سابقة على إنتاج أو إنجاز العمل الإبداعي
نفسه، وليس من شك فى أن ذلك كله الذى ننع عليه فى
دراسات ما بعد الحداثة بالغ التناقض والتداخل، وأغلب
الظن أن حركة ما بعد الحداثة هى نوع من خيبة الأمل
الناجمة عن فشل الآمال العريضة التي كانت معلقة
بإمكانات التقدم التكنولوجي فى تحقيق مجتمع الرفاهية
والرخاء لجميع الطبقات الاجتماعية: وهى من ثم، تعد
ارتداداً واعياً عن معظم القيم التي نادى بها دعاة
الرأسمالية المطلقة، لذلك نراها تبرز من خلال رؤيتين
بالفتى التناقض: رؤية محافظة تحن إلى الماضى وترى
فى التقدم التكنولوجي نوعاً من موت الثقافة (شبينجلر)
أو من موت الميتافيزيقا وما تحمله من قيم الصدق
والاصالة (هيديجر)، ولعل هذين الأخيرين أبلى من عبر
عن هذه الرؤية من خلال مقولات «موت الفز» و«نهاية
التاريخ» و«اندثار الغرب»: ورؤية ثورية تقوم على نقد

الأسس الاجتماعية والايديولوجية للمجتمع الاستهلاكي
والمعلوماتي المعاصر، وخير من يمثلها «بودريار»
و«ليوتار» و«هابرماس»، وربما أيضاً «فوكو» على
مستوى التحليل التاريخي لجذور واليات الاستغلال التي
قام عليها المجتمع الصناعي المتقدم

إن ظاهرة ما بعد الحداثة تبدأ مع النقد الرومانسي
للعقل باسم منظور القلب والكشف عن القوى الخفية
التي يحجبها التطور الآلي للمجتمعات، ومع انبثاق
مفهوم «الأبدية» الذي بلوره عالم اللسانيات الشهير
«ياكوبسون»، والذي يتجلى أول ما يتجلى فى كتابات
«شاتوبريان»، و«فلوير»، وغير مفهوم «جور الشعر»
الذي يوازى قوة خلق الكلمة، والذي يتألق فى إبداعات
«ملارميه» و«رامبو» و«فاليري»، وتتابع مظاهره
المتنوعة فى التجارب الشعرية الحديثة التي لا تتبنى مبدأ
الاتصال اللغوي بوصف وظيفة متفق عليها للغة الشعرية،
كما تبرز من خلال التيارات الفنية التي تصفى على
اللوحه نوعاً من الاستقلالية عن الواقع، وتضع حداً،
نتيجة لذلك، لبدا «المحاكاة»، وهو ما يحدد للفن وظيفة
جديدة، وهى - كما يقول «بول كلي»، «أن تجعل الواقع
مرتباً لا أن تنقله، ولعل ذلك ما يؤدى، فى النهاية، إلى
خيانه المثل الاقلاطونية وإلى موت الفن الموروث فى قلب
الإمكانات التكنولوجية.

أما على المستوى الفلسفي - كما أبرز ذلك «جيانى
فاتيمو» - فيظهر فكر ما بعد الحداثة عند «ميتشه» من
خلال دعواه إلى مبدأ «العوبة الأبدية» وضرورة انبثاق
صباح جديد يتم فيه وأد قيم المنفعة والمنطق التحليلي
وأخلاقيات الحقد ورد الفعل التي أدت إلى الانحطاط
والافول، وعند «هيديجر» من خلال فكرة «التجاوز
القطعي (Versrindung) لبدا 1» للتصاعد

الجدلى الهيجلى (Aufhebung). ومن خلال الخروج من التاريخ بإعادة استجواب الوجود والسعى في طرقات غير مألوفة قد لا تئدى - بالضرورة - إلى مكان بعينه، ويرفض مبدأ «الأساس» (gning) والتأسيس، وهو الأمر الذى يفترض تفكيك الميتافيزيقا والأنطولوجيا بدءاً من «أفلاطون» وحتى «هيجل» و«هوسرل» (مشروع دريدا)، واعتبار الحياة، بعد نهاية التاريخ، حقلاً لتنوع الفرص والإمكانات وليس البحث عن جديد فعلى، خاصة وأن فكرة «التقدم» التقنوية، التى كانت تقود التاريخ، لم تعد مقبولة، كما أنه لا جديد مع بلوغ التكنولوجيا مداها؛ ومن هنا تبدأ حياة اليرتئين والتكرار الممل فى ظل الزمان الخطئى، وتحول التصورات إلى مجالات لألعاب اللغة، الأمر الذى يضاعف من دور اللعب باعتباره وظيفة إنتاجية وإبداعية ليس فحسب فى مجال الآلات الحاسوبية والرياضيات وعلوم الاقتصاد والبرمجة وإنما كذلك فى الفن والرواية الجديدة والفلسفة ومختلف النشاط الإنسانى.

أما قطب ما بعد الحداثة الأكبر «جان - فرنسوا ليوتوار» فـإننا نراه قد عنى بداية بالتفصيل الفينمينولوجى للأشكال الخطابية، ثم أخذ يعمل على كشف الاستعدادات اللاواعية للدفعات التى تحاول كل ضروب الخطاب الشمولى، ماركسيا كان أم فرويدياً، حجبها وطمسها تحت ستار عالمية اللغة والخطاب، ولعل ذلك هو ما يسمح له، على شاكلة «فلوز» و«جيتارى» باختراق عمل توترات الرغبة للبشورة فى قلب الليات الكتابية حيث يتجاوز عالم المرتبات دائماً قدرة اللغة على الإشارة والدلالة، ومن ثم، يستطیع «ليوتوار» بفضل اكتشاف «الانجرافات» (Dérives) التى تحدثها الرغبة فى نسج الانتظامات اللغوية ذات الصيغ والتراكيب

المسبقة، أن يفك شفرة الخطاب الشمولى كنظام أو نسق جمعى يميل - بالضرورة - إلى تجاوز المتفرق والمحموس نحو العام والمتفق عليه. كما يستطيع، كذلك أن يفك شفرة الحكايات (récits) الاستعارية الكبرى الحاملة ليس فحسب للخطاب الأيديولوجى أو الإعلامى الصريح، وإنما للخطاب العلمى نفسه.

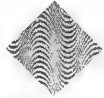
لقد كان العلم، إلى وقت قريب، يقوم على مقولات حكاية كبرى تحدد له غاياته، فهو، فى غمرة عصر التنوير، قد تبنى مقولة التقدم ومقابلة الإنسانية للارتقاء اللامحدود وإمكانية تحقيق السعادة للجميع، وهو، فى عصر الوضعية، قد اتخذ من الفزعة العلمية نموذجاً للتفكير ومعياراً لبناء مستقبل الإنسانية على أسس موضوعية خالية من الخرافات وترهات الميتافيزيقا، وإن كان سينتهى بأن يجعل من الإنسانية المجردة دينا ونبراساً له. أما الماركسية فسوف تتخذ من العلم، فى صورة المادية التاريخية، منهجاً موضوعياً لها، وإن كانت لن تخطو من طوباوية تحقيق العدالة الشاملة وإنهاء الطبقات والقضاء على الدور القمى للدولة وتحقيق نظام إدارة الأشياء إلا أن كل هذه الإفرزات سرعان ما سوف تبين عن طبيعتها «الأسطورية» أو دورها - كما يذهب «ليوتوار» - كحكايات أو «ميتاحكايات» تتعلق بها الرغبات وتدعمها السلطة أكثر من تمثيلها لمعان تولدها حركة المجتمع. وهذا هو العلم، فى عصر ما بعد الحداثة، يضع «مشروعيت» فى قدرته على الأداء والفاعلية والإنجاز، وكلها معايير «براجماتية»، وهو ما أدى فى إطار الرأسمالية البالغة التقدم إلى الوقوع فى تناقضات ومفارقات غريبة: إذ إن رفع الكفاءة الإنتاجية بواسطة تحديث الأجهزة لمواجهة حركة المنافسة العالمية تقابله ضرورة تقليل التكلفة، وهو ما يؤدى إلى ترشيد العمل

عن طريق تقليص العمالة الزائدة، ومن ثم إلى نشر البطالة، كما نرى حالياً في العالم الغربي المتقدم. أضف إلى ذلك أن العلم الوضعي لا يستطيع أن يبرر نفسه بنفسه، إذ إن أية مشروعية حتى ولو قامت - وفقاً لنظرية «هابرماس» - على تجانس المجال الاتصالي بواسطة الإجماع، لابد أن تتجاوز الخطاب العلمي بالضرورة، إما ارتداداً إلى حكايات تخطاها العصر، وإما بالإغراق عن طريق «الخطاب الهامشي» (Paralogie) في متاهات الأعياب اللغية. (انظر، جان - فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، الذي ترجمه أحمد حسان إلى العربية - دار شرقيات).

ولعل مبدأ الأعيب اللغية هذه، التي تشغل بال أصحاب المنطقية الوضعية والرمزية، والتي تشغل «ليوتار» كثيراً، وهو المفهوم بكشف مدى عمق الهوية بين اللغة والواقع (في كتابه «الخلافا») وبإبراز سمك انتعارضات بين النظم الإشارية والتقييمية والبرجماتية التي تحكم النسق أو البناء اللغوي والتي تجعل العلاقة بين هذا البناء وبين الواقع علاقة إشكالية هو المبدأ عينه الذي يدفع «جان يودريا»، القطب الثاني الفرنسي لتيار ما بعد الحداثة، إلى إبراز الأساس الرمزي الذي تقوم عليه علاقات التبادل الاجتماعي. ذلك أن «يودريار» في سعيه نحو تأسيس علم اجتماع للاستهلاك يكتشف مدى الوهم الذي نفع فيه حين نربط بين الحاجة الطبيعية وبين طلب السلعة الاستهلاكية، إذ إن هذه السلعة لا تستمد قيمتها من قدرتها على إشباع الحاجة إليها وإنما من وظيفتها الرمزية داخل نسق علاقات التبادل الاجتماعي. (جان يودريار: نحو نقد الاقتصاد السياسي للعلامة). وسوف تكون عملية تحديد الطابع الرمزي للسلعة، ابتداءً من دلالتها الظاهرية في المجتمع البدائي (نظام «الكولا»

و«المولاتش»)، إلى وظيفتها الكامنة في تأثيرات «الموضة» (راجع أيضاً نظام الموضة لبارت) والتمايز الاجتماعي. وما يقوم عليه من لعبة الزيف أو الخلط المصطنع بين وظيفية السلعة وجمالياتها، بمثابة نقطة انطلاق لعديد من أبحاث الكاتب عن «الوضع الرمزي» للأشياء عبر تاريخ المجتمعات البشرية، بل وحتى في إطار العلاقات الاجتماعية - الرمزية للموت (خير دليل على ذلك إعلانات الوفيات والنهي في الأهرام)، وهو ما يسمح له بإقامة سمبولوجيا كاملة لأنماط استهلاك الأشياء حيث تلعب السلعة دور الدال في قلب لغة للتبادل أكثر من كونها عنصراً من عناصر منطق اجتماعي محدد. ولعل الجدير بالملاحظة أن «يودريار»، على شاكلة «بلوز» و«ليوتار» و«جاتاري»، بل و«فوكو»، نفسه في أعماله الأخيرة عن الجنس والسلطة، يعطي الأولوية لدور الرغبة، كحافز دينامي أو عامل قوة، على الطريقة النيتشوية، داخل نسق العلاقات الاجتماعية، في تحديد الاقتصاد الرمزي أو اقتصاد الرغبة.

وأخيراً لعل القاسم المشترك الذي يسم حركة ما بعد الحداثة هو ترداد الإنسان المعاصر على كل الآليات التنظيمية والتكنولوجية والإيديولوجية التي ابتدعتها الحداثة منذ قيام المجتمع الصناعي والتي انتهت بغتراه داخل نسق متكامل من العلاقات الرمزية والحكاية لعل أبعداً أثرًا وأكثرها تعرضاً للنقد والتفكيك حالياً كانت الحركة الإنسانية والتاريخية والماركسية والفرويدية، وذلك باسم ذاتيته وضرورة مطابقته لواقعها المباشر بعد فساد دام طويلاً. ولكن يا ترى ما هي حقيقة هذا الإنسان خارج إطار العلاقات الرمزية؟ ويائس ما هي «طبيعته» الفغنية خارج لغة التصورات التي يقيمها حول نفسه، والتي لا تتجاوز، في الأغلب، لعبة الاستعارة والكنائية؟



أغنية على سقف النخيلة

إلى روح الشاعر الكبير - محمود حسن إسماعيل

كان صوتُ النخيل الجنوبيّ
يعلن عن زهوه حين تشدو .
سرتَ مشتعلًا بالحقيقة،
مستجليًا سرها - حاليًا صرعا من ثديّ الزوابع
من حلك الأمسيات القواطع، رحلة رُبضٍ ونُبض
من بقايا بعض لبعض
من سماءٍ لأرض
لم يكن شذوك الحر ينو
أو تكن عندما يجمع الهول تعدو
والرهان المحتم كان على فرس يتحلى بقاء الأوابد
يمضي شُموس الطبايع



الرهان ارتضى شعرك المثلّف
شعرك المثلّف/ فوق متن الجواد الحرون
يتحدى رماح الهجير
وفظاظة وجه السعير
وشموخ النخيل يمد لقامتك الكبرياء
تطاول هام السحاب، وتمسك شعر الرياح،
فَيُنْخَلُّ قَبْدُ الضفائر في راحتك
وتعلو بنير جديد الغناء، يُرجع أغنية الشمس
يُنْضِجُ خضير المنابل، يُغْصِبُ جَدْبَ المشاتل
يُنْضِجُ في الكرم أحلى عناقيده المشتهاة وتمضى
وأيست بكفيك أي سلال تشيل الجنا
مثما يفعل القاطفون
فالمغنون طافوا بكل المباحر، كل سلال المطامع
حول العروس بغير عيون
عشت منفرداً باستماع اختلاج النخيل وأنات ناي،
من الكوخ مرتعشاً رقى من خافق ضارع النبط لله
من عابد يتهدد في سجدات الدجى والنوافل،
منجذباً للفنون بعشيق وخوف.
نقلت إلى الشعر أنفاسه والتارجح بين حبال الرجا
والوصال الى يترجى

يتبذل من دمه خيط مسبحة،
تقلب حياتها في ارتعاش يديه
كنت وحدك تسمع هسهسة للفصون - آتئين الشواذيف
نوح السواقي، وأنفاس صفصافة فوق جدولها المتعطلش
للواهب النيل، حين تُصير لهفته
بانقظار لوعد بموج الرضا
كنت وحدك يا شاعري ترجمائاً، لما ليس يسمع
بالآن، مالا يرى
إمتلكك انفتاح الريابة
في جلوات المغنى
وماله يسقط الأغنيات المهضه
كاشفاً كاندلاع القضا
جئت زلزلة للغناء القديم
وفاتحة للغناء المقيم
وصاعقة للبقاء المجلل بالعار
والذلة المطبقة
جئت قشيرة تتفجر فيها الأحاسيس
تبعث في الخلق نَسَ الوجود،
وتكسر عاتى القيود
وتجلى بأسرارها المشرعات الضمير،

وما بعت يوماً غناك للريح
حتى ولو رسمت فوق رأسك
إحداقها مشنقه
عشت رفضاً أبيعاً لكل انكساراتنا
وصلاة إلى الله تنتظم الكون، تنقل للأرض
جذر انتمائك للطين، للناس البسطاء
وللشرفاء الأمل
وانتماء يقينك للزاهدين
والرافضين انتقاء الحل
كم هنا نسجتها المنازل للنول من جلد كل الضحايا
وكل الصبايا وكل الجياح العرايا وكل الهمل
أنت لم ترتخص من هواك... الجميل، ولم تعرف المستحيل
وما خنت يوماً زهور الخميل، ولم تذبح العطر فوق شفاء الزنابق
لم تنطفئ في اشتعال الحرائق
كنت توجهها لتظهر قلب الوطن
من وجيب يسهل كل يوم وتُن/ فالوجود حقيقة
والغناء حقيقة
والغناء الذي من حواشي اللسان يضل طريقه
والغناء المصنوب من قوسه الدّم - لا - كُن، يضيع
وإن أحكم الإفك عُذراً بروقه/ يا عيون الحقيقة

(يامغنى السراب لتتشق منه)
ضفافٌ من النور تجلو طريقه
(تسرج الخيل للوهم حتى ترد الفوارس للصهوات الصدوقه)
(قَاب قَوْسَيْنِ)
تعرف في الشجر العنقوان
وصمت الرواجف
طيش العواصف
شجو المعازف
تكشف عن سر مكنونها
وتبارز أنكى سيوف التردى لإنسانها
حين يمضى به خطوة للزلل
وفيق بأهشاء ليل الهوان البطل
وامام انهاش الرؤى والذهول العمى
تخلع (القدس) سندسها عن جميع القباب وتلبسها
ثوب حزين - بلون السواد هطل
نصف قرن وانت تغنى
تلبس النخل أغلى فرائده،
ثم لالتقط تمره منه تسند في رفق اللحن
حين يشمخ به وتر للتمني
تهب النيل، فوق الضفاف البعيدة كلن أغانيه، تمر توأى،

وكأسك من مائه فارغهُ وتغنى
تعصر الكرم للشاربين المنى وتولى ظمينا بغير تدنٍ
لك في كل صرح على الأرض بيتٌ وبيت
والقصائد غريتك الأزلية في أي وقت
وصفارك زُغب، خماس، بلا أي قوت
فطويت الأسى واكتويت، اغتربت
وقلبك مشغل بالجوى ما اجتويت
بينما النيل منشغل باحتساء نبيذ الغواية
بالخاطرات المرآيا، بوجه الحسان الصبايا
وبالأسن الزائفات الطوايا وبالبايعات
الهوى، العاريات البغايا
(واحتوتك الكويت)
والشيب العقال يُفتح أنهاره المعضات
يُكلل راسك بالتاج
فإذا (هبة الطود) تحمل رمح غل العواصف
غل الرياح الرواجف
طالما كنت تلجمها بالسكات
فانبرى سهمها جامحاً بافتئات
وطوى نسرنا جانحيه وفات
والمدى لأيصنق أن العقاب الصعدي

أسلم أجفانه للمات...
نحن في مهرجانك جئنا
بأشلاء أنغامنا ظامئين
اغترينا عن اللحن وانكسر الشدو فينا،
وضجُ احتمال الحنين
القصاصد ليست تيين
والطلاسـم والقيم ثوبان يستعديان.. الطلام الخؤون
والنخيل يجف يميل،
يطاطي هامته في اصفرار المدى
وإنكسار وراء انكسار سدى..
ثم لا يجد النيل بعد انتحار الغناء،
وغفلة ليلاته الغاشيات
سوى أن يقايض بالماء تعلن
شهوته للضفاف التبيس، تُسلم،
أنفاسه لانحصاء صباه المرید
ونخيل (النخيلة)
يكتب نعيًا جديدًا
لشعر الزمان الجديد

أول ما يفاجئ القارئ، في ديوان أدونيس الجديد اسم الديوان، أي (الكتاب). فكان صاحبه يقول للعرب: لكم كتابكم ولي كتاب، وكتابي لا يقل شأنًا عن أي كتاب آخر. إنه، على الأقل، كتاب الشعر العربي في هذه المرحلة. هو خلاصة العبقريّة الشعرية في لغتكم التي لا أنتسب إلا إليها من بين كل انتساباتكم وإنتماءاتكم. أما انتساباتي في تاريخكم فهي، كما سترون في كتابي، إلى الخارجيين عليكم والمنشقين عنكم اقرأوا كتابي تجدوا صورتكم التاريخية فيه، كما تجدون حاضركم: أمس المكان الآن! أنتم قبائل دم ونيح وحز رؤوس وأغناق. لقد رصدت أنا الشاعر الذي لا يقرن بي في تاريخكم الشعري إلا المتنبي، ماضيكم وتراثكم صفحة صفحة فوجدت كل صفحة فيه موهورة بالمفردات التالية: القتل، الذبح، القبر، الصلب، السيف، الإبادة، القحط، الرؤوس المتسدية، الموت. كل هذا رصدته في ديواني الجديد ووثقته نثرًا وصفته شعرًا. إذا بجثمت أيها القبائل عن مرجع لحاضركم المملوء بالدم وكواتم الصوت واللاديموقراطية، فهذا المرجع هو ماضيكم أمس المكان الآن: تعني أن لا جديد تحت الشمس حول خصائص شخصيتكم وطبايعكم وممارساتكم. فما يجري الآن من ارتكابات عندهم سبق لكم أن ارتكبتموها في الأسس.

ثلاثة أعمدة في كل صفحة من صفحات (الكتاب): العمود الأول خصصه أدونيس لما دعاه «الراوي». يرى الراوي تاريخ العرب الدموي عبر الحقب الإسلامية ليؤكد «دموية» العرب وكونها نزعة ثابتة في جبلتهم. فالسيف

(كتاب) أدونيس

كتاب.

لا أها

في هذا التاريخ. ولا أشره فيه
إلا كمن أخرج منه

إنه يستل من هذا التاريخ القصص والحكايات
والأحداث التي تسمى إليه، «عين» أجنبية على هذا
التاريخ يصور نشرًا وشعرًا ما يؤكد نظرية ثابتة غير
متحولة عند الشاعر مرجعها كون الشخصية العربية
غير قابلة لأن تُعد أو تُصنّف شخصية إنسانية أو
حضارية

فالعربي في الصفحة ٨٠ من كتابه هو «الإنسان
الذي لا يرى أمامه كلما تقدم إلا القديم» مؤكدًا بذلك
نظرية قديمة له وردت في كتابه السابق (الثابت والمتحول)
يقول فيها إن العربي يرث أو يقتبس، فالإبداع غير وارد
في تكوينه النفسي والوجداني.

والفكرة عند العربي «قتل أو مقتل، تلثم مائدة
الماضي أتراها مائدة المستقبل» ص ١٠٧. ولا شك في
أنها ستكون مائدة المستقبل طالما إنها كانت مائدة
الماضي ومائدة «الآن» أو الحاضر.
والتاريخ العربي الإسلامي «تاريخ» الأشياء خراف

هو وسيلتهم للتعامل مع خصومهم أو أعدائهم في كل ما
يتصل بشؤون الفكر والعقيدة والسياسة. والعمود الثاني
من الصفحة مخصص للتعليل شعريًا على ما يرويه
الراوي في العمود الأول. أما العمود الثالث. فقد
خصصه الشاعر للإسناد، أي أن ما رواه الراوي له سند
في التاريخ. وادونيس يعتمد بالطبع الراوي الذي يخدم
غرضه وترواح له نفسه. والراوي يركز دائمًا في حديثه
على نهاية الخصم الفاجعة أي القتل وبأية طريقة همجية
تم بها. ولادونيس بالطبع أغراضه التي تتمثل في كون
العربي شخصية سادية غير قادرة على التحرد أو
الشفاء من فطرة دموية مركزة فيها. فهناك أيديولوجية
كاملة للشاعر حول هذه النقطة يجدها القارئ موزعة
على صفحات الكتاب. ولا يحتاج القارئ إلى عناء كثير
ليستخلص هذه الأيديولوجية فالكتاب مباشر في خطابه
النثري كما في خطابه الشعري.

نشير مثلاً إلى ما رواه الراوي في الصفحة ٢٤٢ من
الكتاب:
لو ملأت يدي نجرًا وأرسلت عيسى بنه سليم،
لم يخ سعي.

وفي الصفحة نفسها ورد أيضًا:
لو كنت من بطنة، لكنت شفته كمن اقتلته.
الشاعر إذن يسلط الضوء على أحداث الدم في
التاريخ العربي الإسلامي، فهذا التاريخ، ككل، لا يعنيه،
بل هو بصريح عبارته هو، لا يخصه. إنه تاريخ
«الآخرين»، لا تاريخه هو. يقول في الصفحة ٧٤ من

فيه، والكلمات ذئاب، والظلمات المعنى، ص ١١٠.

واكتة العرب وقبائلهم أنى كالج

سج، طر،، كلاله.

وتروح، وأوس -

أنى كالج

والربال على كتفه وشاح ص ١١٦

أما ثالثا لوث القاريخ العربي، أو الوطن العربي، فهو:
«هذا السجن والقتل والصلب، ثالث هذا المكان» ص ١٥٧

والأرض العربية عموماً أرض - صورة سم وصدي
ربيع والرباطة يورس سقطرمسة أرض تنسوكا
والظلمات لها مكان من أبى يحيى، الضو، وكفه
يحيى، ليدى الأرض الصفرة بدم التاريخ، ص ١٥١

والأرض العربية أيضاً «خنبر الصورة، لا بطون
فبا إلا المنة» ص ١٧٣
كما هي «قطران غيوم برعها بعد أعمر» ص ٢٢٧

وينفجر في صفحة أخرى في قصيدة تهجو المدن
العربية كما تهجو الإنسان العربي:

«مدن لم تعد

عمر اسم واثم

ولها الأبدية - مرصنة

بالفاس

محروقة بالسرو

أنت سهران هذى الصحارى وشحان تلكه

الحردة

ضع أفانيك في قصعة

وهينك في همرة..

للصودية هذا المكان وهذا المقام

ولها هذه الحيرك لها هذه الحمام، ص ٢٧٧

ولكنه في رحاب التاريخ العربي الإسلامي لا يعرف
غير الهجا، فإذا كان الهجا، نصب الأرض العربية
والتاريخ العربي والإنسان العربي (وكل ذلك ضمن
دائرة الإسلام بالطبع) فإنه يمدح كل خارج على العرب
وكل رافض لقيمهم الروحية

في الصفحة ١٢١ يمدح شخصاً اسمه مسالك بن
نؤيرة يقول عنه في العمود الثالث إنه «ارتد عن الإسلام
فقتل. قيل كانت فيه غطرسة وخيلاء، فاستحق هذه
القصيدة التي تمدحه كما تمدح الوثن الذي كان يعبد:

هوذا ناصله هبى

للمرصر. رجة سحابة مه أمان سروق -

وأرى وثناً -

كم هو حرم، كم هو عالم هذا الوثن

بسوى شعنته

ومعبر الأبدى الصاعد نحو ذراه.

لا يُفْتَرَسَ

وفي الصفحة ١٣٢ يمدح شخصاً آخر اسمه قيس
ابن الخطيم. والأسباب الموجبة للمدح في العمود الثالث
من الصفحة هي بالحرف الواحد: «بقي على جاهليته
ولم يُسلم، أسلمت امرأته، فكان يصدها ويعيث
بها. ياتئها، وهي ساجدة، فيقلبها على رأسها»
ولذلك استحق من أدونيس هذه القصيدة:

بنعم أن تملن، وأن تلتفتن، أن تنرى

الجسر - لا فصل بين النشيد

ومراحه في الحاضر

والكوى كالحبه، حتى في القطيمة، وصلن

فيلن وتلفتن

كن بكن لفيلك أن يتسرب في

الماضي الحفر

بعتن في جسدك القريب، ويغفن في

عسله الفصر.

واستحق كل خارج آخر على تراث العرب وقيمهم
المجد والثنا، تناب ارتعاشة انفعالية وهو يتحدث عن
«سواد العراق»، ما بين البصرة والكوفة، وما حولهما من
القرى، حيث تأسست الحركة القرمطية

لنستمع إلى قصيدة مدح القرى القرامطة في سواد
العراق ولنصحب هنا مقياساً دقيقاً لقياس كم عدد
فيضات القلب الراقص من الفرح الطاغى:

«القرى في السواد نساء من بخيل ودرع

واليسادين تحنن عليهن»

ما أطيبه الورع، ما أكرم التماز

قريباً في السواد، هراج

وأساطير نار

سواد باغض الحقول سلام الشعر

عاصفة جامع من بهار

في مدى جامع من صبرا» (ص ١٥).

ومن التخلل الجار بقرى القرامطة إلى التخلل
بالقرامطة أنفسهم وخصوصاً بزعمهم حمدان قرمط
الذي سرق مرة الحجر الأسود من مكة في أفضع عملية
استفزاز في تاريخ الإسلام:

«قلن - لماذا تخافن من القرمط»

أهر السيفه لكن سيد الخليفة امصر.

أهر السطش لكن بطش الخليفة ادهر.

أم تخافن من الموت؟ انظرن

ها هو الموت هولك - في الماء، في

الحز - غير وأرسل

أن تحافن من الفقر، وأمرع

لأربابك حمدان قريب في

عصبا السوء» (ص ٦٩)

وتسكره أيقونة، كما تسكره مدن سابقة على فتوح
العرب والمسلمين لا شيء، إلا لأنها تنتمي إلى عصور

آخر كتاب داعية متأخر أخذ على عاتقه إقامة حفلة جنازية حديثة لرفاق قداماء. وهو بدلاً من أن يعتمد الروية والعقلانية وتوظيف التاريخ لمصلحة التقدم وطى صفحة الماضي طياً نهائياً، يبعثها فنتة زميعة، معتمداً أسلوب التحريض والفنوية إذ ينصر فريقاً على فريق معتمداً «رواية» معينة خصوصاً هو «روايته» هو. والواقع أن «عقل» أدونيس و«منطقه» فى هذا الكتاب لو تسرباً إلى الحياة العربية المعاصرة لما كان لهما من ترجمة سوى عودة الفتن الشهيرة فى الإسلام إلى كل بيت عربى.

ولكى نؤكد ذلك نجد أن أدونيس ينجاز إلى «فئة» فى تاريخ المسلمين ضد فئة أخرى. إنه لا يكتفى بالانحياز إلى القرامطة مثلاً ضد خلفاء بنى العباس، بل ينجاز فى مسألة الخلافة الإسلامية بعد وفاة الرسول إلى هذه الجهة دون تلك. إن رواياته عن تاريخ الدم فى مرحلة الخلفاء الراشدين والمرحلة الأموية تتضامن انحيازاً واضحاً ضد الأمويين وأهل السنة عموماً. إن قصائده فى هذا الجزء من كتابه تعيد إلى الذهن نقائص جوير والفردق ولو بقلب شجرى عصرى. القالب وحده عصرى أو حديث، ولكن الروح جاهلية أو قبلية. وهى مفارقة غريبة: فالشاعر الذى يرغم وجود أوثق انصار بينه وبين الحداثة وينض العصر، يضيئه القارىء فى لحظة جاهلية صريحة، كان الإقامة فى بيروت وباريس لم تقدم «لداعية» إلا كمية جديدة من الذرائع على صحة المؤلف الأيديولوجى القديم، هى حين أن المطلوب، ومن

سابقة على فتوح المسلمين يعتبرها هو - أى أدونيس - أم كل الحضارات وعليها وحدها ينبغي أن تؤسس. ومن هذه المدن انطاكية وعلبك وحمص وتدمر:

«من الطريق إلى دسروالى معلنة

وحمص

ونقرينة برسابا

ونقرينة رومانبا

ونقرينة، ففعل الأبجدية فى صهرها..

أسكرتس اليهودية. (ص ٢٧٤).

وتتساوى دمشق الأموية وبغداد العباسية عنده: «فعل
لفاح ولا زرع، والشمر المر كالمزج. والرياح دم
الأسكنة» (ص ٣٠٢).

ويعد تساؤل الرى هذا بلد أم مقبرة؟ (ص ٢٩٠)

يصب جام غضبه على تاريخ العرب والمسلمين قاتلاً:

«أف، هذا التاريخ، المينة فيه يقتل حتى بعد

الموت» (ص ٣٧٧).

هى كل صفحة تقريباً من كتاب أدونيس روايات يرويها رواية عن مذابح واضطهادات ومقاتل حصلت فى التاريخ العربى. ولا نبالغ إذا قلنا إن (الكتاب) استعادة «جارية» لتلك الأحداث، فالمؤرخ أو الباحث فيه هو الأساس. والشاعر تابع أو مجرد معلق على الحدث إن كتاب أدونيس ليس مجرد فضاء حر للإبداع، كما يُفترض أن يكون ككتاب كل شاعر، بل هو كتاب من نوع

مثقّف ينعم بأنوار العصر وثقافته وحضارته، نسابر الموقف القديم من أساسه والبحث عن أفاق جديدة فيها يتصالح الإنسان مع نفسه ومع «الأخر» وبخاصة مع تاريخه. وفي هذا الإطار أتذكر كلمة مضيئة للشاعر والفكر الدافستاني رسول حمزّا توف يقول فيها إن من يطلق مسدسه على ماضيه يطلق في المستقبل مدافعه عليه

لا أريد أن أعدّد الصفحات أو القصائد أو الروايات التي يبدو فيها الشاعر منهاراً إلى فئة إسلامية ضد فئة إسلامية. فهي كثيرة جداً في الكتاب، بل هي في صدرته، وبإمكان من شاء الرجوع إليها. إنها تؤكد قول من يقول إن حداثة أدونيس حداثة كبدية في أساسها لأن الأصل عنده هو قذف «الأعداء» بتهم الجمود والثبات والتسويق على الماضي، وتصوير الذات على أنها مع التغير والتجدد والحداثة.

كما تؤكد هذه الصفحات قول الشاعر القديم

قد يسته المرعى على دمن الشرى / ويبقى
عمراته الصدور كما هي

أما الذي فات الشاعر القديم فهو التوكيد على أن الحزازات، سواء عمرت صدور «الثابتين» أو صدور «المحولين»، واحدة فلا فرق بين حزاظة صدر حدائى وحداثة صدر تقليدى كما نستنتج من (الكتاب) الحب للقرامطة أوردنا بعض نماذج الحازة فيما

تقدم ولكن لعل عن المفيد إسماع القارىء بعضاً من صور الكراهية للأمويين ومن لف لفهم في (الكتاب).

ها هي مثلاً قصيدة في هجاء الوليد بن يزيد مسئلة من الصفحة ٢١٥

«لَمْ تَمْ سُرُفٌ تَشَالاً بَعْدَ الْفَتْحِ»
براءة الماس يقرأ من قسماطه شفر
اللحظة، نسقى

لعة الردية

بدم الحرية -

لَمْ تَمْ سُرُفٌ تَشَالاً»

هل ضم العكرة

أعلى.

ار أكثر طبر

س صم الصخرة»

نكس لا سريه اوى سار»

والصفحة ١٠٩ يخصصها أدونيس ليزيد بن معاوية وهذه بعض نصيحتها. نقرأ أولاً في العمود الأول:

«أله عذراء، فصته، أراج

يريد وعمله

المدينة - أشرافها

بناها

واساح الساء

إنه الطاغية

يده داما

هربة رابية

ونقرأ في العמוד الثاني.

«لا أرى غير رأسه تدرج عن كتفيه..»

الردس كرات

من مدار المروش وساعاتها.

اللذرة

تتمسح امراهم ثقت طلع

وانعط

أيها الشاهد، الأليف لصحرا، هذا

الجرى

وفي الصفحة ١٦٠ «يرثي» عبد الملك بن مروان

الأموي بهذه الكلمات:

«أرى مداني

نسلم أنماسه للجا،

كم زها، كم نفس

شربته الداء!»

ثمة خطاب فنوي، أو مذهبي في «الكتاب». والخطاب

الفنوي أو المذهبي إن كان خطاباً عادياً عند العامة في

مثل ظروف التخلف التي تعيش فيها شعوبنا، فإنه خطاب

لافت بل ومستنكر من شاعر عربي كبير عمل ولا يزال

يعمل أستاذاً للآداب العربي في جامعات فرنسا وبلجيكا

وسويسرا.

بدأ أدونيس خطابته الفنوي في كتابه الذي أصدره

قبل ثلث قرن: «الثابت والمتحول» فمارس فيه عملية الذبح

على الهوية قبل شيعر هذه العملية في الحرب الأهلية

اللبنانية بسنوات طويلة، إذ كان يصنف أدباء التراث

العربي القديم صنفين فمن كان من أصول عربية

إسلامية، صحيح العروبة وصحيح الإسلام، كان يضعه

في باب الأدباء الكلاسيكيين الجامدين الذين يخلو أدبهم

من الجودة والحيوية والنضارة، أما من كان من أصول

أعجمية أو غير إسلامية فهو الجودة والحيوية والنضارة

والحدأة.

ولكنه في كتابه الجديد يتجاوز ذلك ليهيل التراب على

الحضارة العربية الإسلامية بكاملها. ليس للعرب ولا

للمسلمين حضارة كالتى يتحدث عنها البعض إن

الهمجية العربية تجب كل شيء سواها. الأصل هو الدم

في تاريخ العرب «فلا يوم لدفن الموتى عندهم لأن كل

الأيام قبور» ص ٣٣. ليست هناك صفحات بيضاء، ولا

رموز بيضاء مشرفة في هذه الحضارة

لا دمشق ولا بغداد ولا القاهرة ولا القبرون ولا

الاندلس من هذه الصفحات والرموز ولا الفتوح

الإسلامية وهداية البشرية. ولا دار الحكمة والأزهر

والترجمات والفارابي وابن سينا وابن الهيثم

وجابر بن حيان والخوارزمي وابن رشد، ولا غرناطة

ولا قرطبة ولا أشبيلية ولا طليطلة. ولا الإسلام وملحمته

الحالدة ولا الكتاب الذى تصغر أمامه كل الكتب.

دخل الشاعر اليونانى **هوميروس** تاريخ اليونان وتاريخ العالم، لا من باب الإبداع الشعري وحده، بل أيضاً من باب تمجيد معارك شعبيه وقضاياهم وقيمه. فالإلياذة ليست ملحمة شعر فقط، بل ملحمة شعب أيضاً. فيها يعثر المرء على خلاصة الروح اليونانية كما يعثر على تاريخ شعب كتيه شاعر يحب وحماسة. فما الذى سيقوله التاريخ فى المستقبل عن «ملحمة» **أدونيس** الجديدة وهى فى مجملها تحقير للعرب والمسلمين وتصويرهم على أنهم قبائل همجية دموية؟ وهل صحيح أن الصورة التى رسمها **أدونيس** بالدم للعرب والمسلمين هى صورتهم الحقيقية عبر التاريخ؟ وإذا افترضنا أن «المستندات الجنائية» التى أتى بها **أدونيس** من أقسام الشرطة والمباحث كتبها «رواة» لا يرقى الشك إلى رواياتهم، فهل كانت مثل هذه الروايات التى تتحدث عن مذابح ومظالم واعتداء على حقوق الإنسان وقفاً على حكام العرب والمسلمين وحدهم فى القرون الوسطى، أم كانت فاسداً مشتركاً بين حكام القرون الوسطى قاطبة؟

ليس تاريخ الشعوب الأوروبية فى القرون الوسطى مليئاً بالدم على النحو الذى يرويه عن تاريخ العرب والمسلمين؛ هناك مكتبة أوروبية كاملة عما كان يفعله الرومان بخصوصهم، وهناك مكتبة أخرى عن مذابح الكاثوليك والبروتستانت تفوق فى هولها وجسامتها ما رواه عن مذابح المسلمين فيما بينهم. لقد كان أحد

الأساقفة الكاثوليك يأمر بذبح كل بروتستانتي يتم القبض عليه ومما أذكره الآن أن هذا الأسقف كان يأمر ببق بطن كل امرأة بروتستانتية حامل لمجرد أنها بروتستانتية. وإذا كان معاوية الأموى أمر بقتل كل الأسرى فى «واسطه»، كما يقول **أدونيس** فى كتابه (الصفحة ١٩٩)، فإن كل الحكام فى القرون الوسطى كانوا يأمرهم بما أمر به معاوية

إذا أردنا أن نتحدث عن الدم والتعذيب، فى التاريخ، فإن تاريخ أثينا. وروما يحفل بما لا يحفل به أى تاريخ آخر

إن القرون الوسطى الأوروبية أكثر ظلامية وتعذيباً من القرون الوسطى العربية والإسلامية.

ولكن تاريخ العرب والمسلمين لا يقتصر على صور الدم والتعذيب. ففيه الكثير من الصور المشرقة والمشرقة التى يفترض أن تستثير الشاعر والفنان لإبرازها وتمجيدها. وبدلاً من أن يتحول الشاعر إلى رجل مباحث يفتش فى إضرابات الشرطة عن الجرائم التى وقعت فى العصور العربية الإسلامية وينشرها على الملأ، بإمكانه أن يكون شاعر العرب والإسلام فينتشر مكارم تاريخه وكراماته على الملأ كما فعل **المختلبي** قديماً، وكما فعل **أحمد شوقي** فى العصر الحديث.

إننى وأنا أقرأ فى ديوان **أدونيس** الجديد، لم أقف طويلاً أمام اسم ديوانه (الكتاب)، ذلك أن كل شاعر مملوء عادة بالغرور. ولكنى وقفت طويلاً أمام نسبة

الكبرى. لقد كان مبعث قلق المحتجبى فى زمانه ما لاحظته فى الروح العربية والدولة العربية من الترهل والضعف فكان ذلك الصوت المنبّه والحذر والداعى إلى الانبعاث العربى من جديد. وأذلك يجد العرب حتى اليوم أنفسهم فى المحتجبى وشعر المحتجبى. فهل يجدون أنفسهم ياترى فى ما يوجهه أدونيس اليوم إليهم؟ هل هم سعداء فى ما يقوله عنهم، وهو أن حاضرمهم صورة طبق الأصل من أمسهم، وأن لا شىء جديد تحت الشمس بخصوص طبائعهم وتكوينهم النفسى والروحى، أى نفس الخطاب الذى يردده عنهم علماء الاجتماع الإسرائيليين؟

على أنه مهما كان رأينا بشعر أدونيس فى (كتابته) هذا (ويلزم ذلك دراسة خاصة لأن الشعر فى هذه المجموعة فى أزمنة حقيقية من مظاهرها تكرار الشاعر لنفسه وندرة المقاطع الجيدة وقلة الشعر عموماً) فإن كتابه ليس فضاءً إبداعياً خالصاً. إنه فضاء سياسى وايدىولوجى ومذهبى فى الدرجة الأولى عبّر عنه صاحبه بالنثر والشعر تعبيراً صريحاً مباشراً. لقد تبّنى مقولة الاستشراق القديم ومقولة علماء الاجتماع الاسرائيليين القائلة بأن العرب قبائل بدائية دموية وليسوا شعباً أو أمة أو حضارة. وعلى هذا الأساس بنى (كتابته) كما بنى كتابه الأول (الثابت والمتحول).

يهدف أدونيس فى كتابه هذا إلى نصرة قبيلة عربية على قبائل عربية أخرى ولا يرد فى حساباته طى صفحة الماضى والتعالى على جراح التاريخ والخروج بمعادلة

الديوان إلى المحتجبى. لقد ذكر الشاعر فى مقدمة ديوانه، أن الديوان مخطوطة منسوبة إلى المحتجبى بحققها وينشرها أدونيس:

والنسبة طبعاً، وبالتأكيد تظلم المحتجبى. وهى لا تظلم المحتجبى شعرياً بمقدار ما تظلمه فكرياً وقومياً، إذ المعروف أن المتنّى شاعر عربى قومى بالمعنى الحديث المعروف لهذه الكلمة. فهو لم يقح يوماً لا فى حمأة الشعبوية ولا فى حمأة المذهبية. وكان الأنسب لأدونيس، وهو وريث التراث الشعبوى القديم، وقد سبق له أن أطلق على أحد أعماله الشعرية الأولى اسم مهبّار الدمشقى، أن ينسب ديوانه الجديد إلى مهبّار الديلمى أحد رموز هذه الشعبوية القديمة التى أحيائها فى العصر الحديث. ذلك أن ما فعله. أدونيس فى (كتابته) اليق بالديلمى منه بقومى عربى واضح وصريح العربية كالمحتجبى.

ولكن لعل الذى رجّح كفة المحتجبى عند أدونيس على مهبّار الديلمى أو على سواء من شعراء الشعبوية القديمة أن المحتجبى فى للذهن العربى أعظم شعراء العرب فى التاريخ فقال وهو ينسب كتابه إلى المتنّى: إننى أريد أن أقارع المتنّى حتى ولو كانت ميوله العروبية غير ميولى. أريد أن أغلبه شعرياً. فهذا كتابى لا يقل جودة عن كتابه..

والواقع أن المتنّى كان أعظم شعراء العربية فى الذهن العربى والنفس العربية لا لعبقريته الشعرية وحدها، بل لتعبيره عن طموحات العرب وأحلامهم

حضارية مستقبلية.

إن أية قراءة حيادية موضوعية (للكتاب) كفيلة بوضعه في إطار التحريض المذهبي والطائفي. والترجمة الوحيدة له في واقعنا الراهن هي عودة الحرب الأهلية إلى كل بيت.

ليست المشكلة هي الطائفية، بل الطائفية. والمشكلة الكبرى هي وقوع المنكف العربي في براثنها.

على أن هناك أسئلة أخرى لابد من طرحها، منها: لمن كتب أدونيس هذا الكتاب؟ لمن وجه؟ للقارئ العربي؟ هل يمكن أن يُضابط شاعر أو مفكر شعبه على هذا النحو؟ هل يمكن ضمن السيفيسماء الطائفية والمذهبية المنتشرة بكثرة في بلادنا العربية اليوم أن يقدم شاعر أو مفكر على إنكفاء النار أم أن المفترض هو العمل على إطفائها؟ وكيف سيبرر أدونيس فعلته هذه أمام بعض مريديه من أبناء الطوائف والمذاهب الأخرى؟

إننا نستطيع أن نتفهم اليوم مشاعر معادية للعرب كان يعبر عنها بعض مثقفي الفرس وغير الفرس في مقاهي بغداد خلال المرحلة العباسية. فهؤلاء كان لهم سلطان سياسي انتزعه العرب منهم. ولكن كيف نفسر هذه المشاعر الفاضية المعادية للعرب يطلقها من باريس شاعر يفترض أنه صفيير العرب في العالم، شاعر يترشح باسم العرب لنيل أعظم جوائز الأدب في العالم؟ ثم إن هذا الشاعر - وباللمفارقة - يقول إنه شاعر

حدث. فآية صلة للحدث بالشعر الطائفي والمذهبي؟ هل الحدث رحلة نحو القرن الحادي والعشرين أم هي رحلة نحو القرن الوسطي؟

إن الكاتب العربي الذي يقدم لشعبه خطاباً طائفيًا أو مذهبياً هو كاتب ينبغي إحالته إلى مركز قومي للتأمل.

إن كاتباً لا يستطيع أن ينتصر على غرائزه لا يستطيع أن يساعد أمته على الانتصار.

عندما فصل اتحاد الكتاب العرب في دمشق أدونيس من عضويته قبل أشهر بسبب لقاءاته مع المثقفين الإسرائيليين، سرّاً وجهراً، ودعوته للتطبيع الثقافي مع إسرائيل، ظن كثيرون أنه لابد أن يأخذ من الآن وصاعداً هذا الإنذار بعين الاعتبار لكي يلتقي مستقبلاً مع السياسة القومية التي عُرفت بها سوريا. إلا أن ما فُطرت عليه النفس وعُبرت عنه من البداية إلى اليوم هو الذي انتصر.

لا محل لشعر أدونيس في ديوان الشعر العربي المعاصر والحديث إلا ما كان لهيكل الدليلعي وشعره في ديوان الشعر العربي القديم.

لا يمكن أن يبقى شعر في تراث أي أمة إن لم يحمل هذا الشعر روح الأمة وصبراتها وأحلامها.

ليس لأدونيس علاقة لا بالمفني ولا بحاضر الإنسان العربي ومستقبله وطموحاته.



« كومبارس »

لو كانت قد عملت « كومبارس »

١٠.

فى فيلم فريد الأطرش

لظلت ترفع فخذاً عارياً

فى وجه الجالسين أمام التلفزيون

إلى الأبد ..

لظل فخذاها العارى

يذكرها وحدها

بـ ١٩٤٥

وعين مصور نصف مغمضة.

٢٠ .

يدور بجاني دائماً

ولا الفعل أكثر من

Forward,, play, reward

أحياناً أنساه

فأنهمك في أغنية أخرى

غير أنني حين أصمت

يُفاجئني

فأهرك أصابعي من جديد

Forward play ,.....

٣٠ .

اجتمع الضوء

وأحب الموسيقى حين تبدأ في الشعب

لقد عشت مع الظلال طوال الوقت

ولم يقنعني أحد

بالملاقة بين الظل والشبح

إذا ساعش أطول منهم جميعاً

وسأجد ما أكيه للموتى

وهم يحملون في أكفانهم .

٤٠ .

أغسل

وقميص نومي النظيف معلق على أكمة الباب

ستكون رائحة الصابون شهية فيه

وسيكون جسدي بعد أن أجفقه

طويلاً وحنوناً

يجدر بامرأة مثلي أن تسرح شعرها المبتل

٤٠ .

أمام المرأة

وأن تتحاشى النظر إلى عينيها

كي لا تفسد المشهد ..

بائع جوال

٥٠ .

وأنا سيدة قديمة

لم تكن لدى رغبة في الشراء

غير أنني سامد إليه عملة فضية

لأستمتع في الضوء.

لا أحد يبحث بجوار الحائط

٦٠ .

حيث الأشياء التي عثر عليها البسطاء

يحملونها باعتزاز ويتركونها هناك

وحيدة .. تتعفن

أحمد مرسى فى معرضه الجديد
رؤية شعرية :إدوار الخراط



الفشاق قد كسروا هاجر الزمن
صروحاً غير إنسانية
فنى وسيطر للزمن
سجناً فيه الأزرق الكائد
تحت أفق لا وصول إليه أبدا
البرخ الرملى غمر البيت مسكوبة
والسما، بنفسجية صلبة الحرافة صعبا.







الأيدي - فقط - تتلذس بالوانها الشفّافية
اللمسة الحسية فيها تحقّق ميتافيزيقى أزرق اللون
النهد النافر منتصبه كأنه صخرى
لكن ما، المشرق الخفى ايرطيقى باستيوار
مترع به الجسد الناعم بعمودية الساقين،
مترعة به عين فرعونية
ضاربة بحنان لا يُطاق.



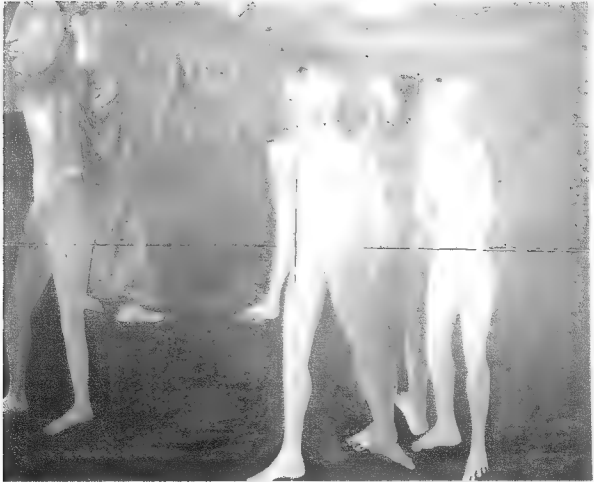
جسدُ العاشقِ أمْ جسدُ العِشْقِ
ذلكَ الذي على حافةِ الزَّيدِ حافةِ الأبدِ؟
عناقٌ للذاتِ الأخرى ودرىٌ مفاهيمٍ،
فى غمارِ فيضٍ ساكنٍ ثابتٍ الموجِ
جسدُ العِشْقِ فى انتظارٍ لا ينتهى
لأنَّ العِشْقَ اكتمالٌ لا تمام فيه
سذاجةُ الانتظارِ وعذوبتهُ المَرَّةُ واليقينُ فيه
كلُّها لا تطاق.

جسم العاشقِ نصبةٌ مصوبةٌ أريد
صخرةٌ بمجردِ صلابتها تتحدى غرايبه السماءِ،
منَ القصرِ على العِشاقِ رَقِيَّةٌ ورَصْدَا؟
من أسكتهم والهميمِ العِشْقَ إلى الأبدِ؟
هل طحلةٌ غير مرئيةٍ رباطٌ ماضٍ لا فِكْاكَة منه؟
لكن الشرحَ الانفصالَ لا يلتئم
سبحا اتقد وهج اللهفة.



الفرقة مضروبة مع تناسخ الأيدي الحميم
نزوع نحو الانصهار في نشوة غير مسبقة

مقتضى عليه بالأى يحدث
ومقتضى عليه بالأى يزول



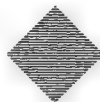




السكة بين العاشقين وليمة عبي لا تنسج
كنزاً قائم الحنين يضربه الرى السواد
عين الكنز نبذ العاشقة كلاهما تنقذ بنار سوداء
العاشق يحمل الكنز كما يحمل عبداً كما يحمل شوقاً
كنز الحب تهديد ونذير كم هو ثقل الوطأة
كانما عينه رغبة مضى وقدّر مضروبة فى آن
لا فرار منه.







لغة الصمت

مِنْ لَيْلِنَا يَأْتُونُ...

الصَّمْتُ يَفْتَالُ الْكَلَامَ

بَفِيئَةٍ فِينَا امْتِدَادَاتُ الصَّدَى

وَالْوَقْتُ أَشْلَاءُ تُحِيرُنَا

وَيُفْزِعُنَا الْجُنُونُ

مِنْ لَيْلِنَا يَأْتُونُ...

مَوْجُ قِرَاكُمَ فَوْقَ أَشْرِعَةِ الرَّجُلِ

وَتَسْدُ صَوْتُ الْعَاشِقِينَ عَنِ الصَّبَابَةِ

صَارَ يَوْمُ الْبُوحِ أَمْنِيَّةً

وَفَرَّتْ مِنْ فُصَاحَتِهَا الْقِصَصَانِدُ وَالشُّجُونُ

مَنْ لَيْلُنَا يَا تُؤْنُ...

قَدَرُ وَاسْتَلَّ الْحَيْنُ:

مَتَى اسْتَهْتِ لَيْلَ التَّوَرِيطِ أَرْضُنَا

وَهَفْتُ؟

مَتَى هِمْنَا وَفَارَقْنَا الْكَلَامَ؟

مَتَى نَسِينَا بَعْضَنَا؟

يَا شِدَّةُ تَدْرُو رِيَّاحَ التَّيِّهِ

صَدْرُ الْكُوَيْنِ ضَاقَ،

فَصَانِدُ الْعَيْثِ ارْتَمَتْ حَبْلِي تَقَاسِمُنَا الْخَرَابَ

■

وَأَشْمَلُ الْخَوْفِ اللَّعِينُ سَمَاتَنَا

هَذَا نَحْنُ أَسْرَى فِي مَدَائِنِنَا

يُفَاجِئُنَا الذَّبِيلُ بِزَهْرٍ خَائِقٍ

أَسْرَى نَفُوسُ ظُلُومِ ذَاكِرَةٍ نَعَتْ فِينَا

وَنَتَلَوُ يَوْمَنَا الْمُظْهَرِ وَالْآتِي

مَرَامِيرًا تُعَرِّشُ قَوْلَنَا

أَسْرَى نَكَلُ عَنْ الْيَقِينِ

وَنَحْنُ نَسْكُبُ دَانَتَنَا فِيمَا سَنَمُحُو مِنْ خَطَايَا

أَسْرَى لِمَنْ يَلْبِسُ بِصَمْتٍ حَنَاجِرَ

نَزَلَتْ قَدِيمًا اَغْنِيَاتِ
لَمْ الْجَمَّهَا السُّكُونُ

مِنْ اَيْنَ تَجْرُ لَعْنَةُ الْاَتَيْنِ يَافْقُرَا؟
يُحِيرُنَا السُّؤَالُ
وَيُولِدُ الصَّمْتُ الْمَجْنَحُ
سَيِّدًا اَعْمَى
يُرْفَرْفِرُ فِي غَمُوضٍ
وَيَنْظُرُ شَهِدٌ مُوَكَّبٌ الْاَتَيْنِ غُرْفَى
نَشْتَهِي كَلِمَاتِنَا
لِنَسِيرَ فِي رُكْبِ لَنَا
وَنَقُولَ مَا يَشْفِي
فَيَمُوزُنَا النُّهُوضُ

يَاشِدَّةَ حَلَّتْ وِيَا قَدْرًا رَمَانَا فِي اللَّيَالِي
شَهْوَةُ التَّعْتِيمِ صَارَتْ
وَجْهَنَا الْمُنْبُوءُ فِي جَسَدِ السُّؤَالِ
بِلَادِنَا شَهَقَتْ
وَفَارَقَهَا الْوُضُوحُ
كَكَنَهَا اُخْرَى

تَمُدُّ يَدَ التَّوَرُّطِ فِي الْغِيَابِ
بِلَانُنَا غَرِيقَتْ
وَحَلَّتْ فَوْقَ هَامَتِهَا السُّقُوحُ

نُرْتَلُّ الْآيَاتِ سِرًّا...
فِي اسْتِدَارِ الْوَقْتِ
يَمْضِي عُمُرُنَا قِطْعًا يُقَالِبُهَا النَّعَاسُ
وَنَحْنُ فَاتِحَةُ التَّوَارِيخِ الْقِيَمَةِ
أَشْقِيَاءُ بِمَا مَضَى مِنَّا
وَيُنْهَكُنَا الْجَدِيدُ

نُرْتَلُّ الْآيَاتِ سِرًّا...
عَاشِقِينَ تَصُدُّنَا لَهْفُ الْغُرَاةِ عَنِ الْخُطَابِ
مُسْتَبْتِينَ نَمُصُّ وَجْهَ الصَّمْتِ
نَحْتَرِفُ التَّرَاكُمَ فَوْقَنَا
وَاللَّيْلُ مَبْفَانًا نَمَارِسُهُ
لِيَحُلُو فِي نَجَاسَتِهِ الشَّرُّودُ

نُرْتَلُّ الْآيَاتِ سِرًّا...
فَاغْبِرْ فَمَهَ الْعَلِيلِ زَمَانُنَا

وَالْقَائِمُونَ لَهُمْ طُفُوسُ الْهَنَمِ مَعْمَارُ
عَلَى خُطَوَاتِهِمْ جُرْنَا تَجَاوِيفُ الْكَلَامِ
مَضَى الزَّمَانُ بِنَا
غَرِيفًا حَامِلًا سِفْرَ الْخَطِيئَةِ
كَأَنَّهُ يُسَبِّحُ بِالْفَرَاحِ
وَتَحَنُّ أَصْدَاءُ الظَّلَامِ
نَحْنُ أَشْلَاءُ عُرَاةَ شَاهِدِينَ مَنَاسِكَ اللَّفَةِ الْجَدِيدَةِ
خَالِعِينَ طَلَاقَةَ الْمَاضِي
نَنَامُ بِسَلَفِ مَقْبَرَةٍ
يُحْطِطُهَا الْجَمُودُ

تُرَكِّلُ الْآيَاتِ سِرًّا...
وَالْبَقَايَا بَحْرُ انْقِصَاصٍ وَبِيدُ

عَلَى نَمِ الْمَاشِينَ أَوْسِيَةِ الطَّرِيقِ
وَمَقَاتِنُ شَدَتْ خَطَاهُمْ لِلْبُلُوغِ
كَأَنَّمَا الدُّنْيَا مَغَانِمُ
لَيْسَ يَبْلُغُ سِرَّهَا خَطْوُ
وَلَيْسَ يُصِيبُهَا عَرَقُ الْمُنْشَاةِ

كَلَّمْنَا الدُّنْيَا طَلَّاسُمُ
حَلَمْنَا فِيهَا غَرِيقُ
وَنَظَلُّ نُنْبِي مَا يُتَمَقُّ زُخْرَفَاتِ الْعَيْشِ
مِنْ عَثَرِ
وَيُهِجَّةِ الْبَرِيقِ
وَتَخِيطُ أَيَّامَ التَّضَلُّعِ فِي التَّكَلُّفِ
نُكْمُ الْوَجْهِ الْمُشَوَّهِ
شَاهِرِينَ فَلَا تَدِ التَّحْرِيفِ
عَلَى الْقَائِمِينَ تُضَدِّعُهُم مَنَا الْحَيَاكَةِ وَالْوَلَاءُ
فَيُفْقِرُونَ لَنَا الْوُجُودَ
وَيَكْتَبُونَ فَرَاغَنَا أَلْطَرُوحَةَ الْآخَرَى
يَجْمَلُهَا النُّقَاشُ بِمَا يَلِيقُ.

لَهُ تَحِيرٌ مُتَشَبِّهٌ
صَهَرَتْ حُرُوفُ الصَّنَةِ تَبِيهَا
وَيَحْمَرُّ خَالِقُهَا نَمَتْ
تَقَرَّرُ مَوَاجِدُ كَاتِبِيهَا
فَوْضَى يُؤَجِّجُهَا الصَّدَى
مَنْقَى تُشَدُّ لَهَا الْوُجُودُهَا
سَيْلَانُ حُمَى تَعْتَرِي

مَنْ كَانَ قَسِداً مِنْ ذَوِيهَا
عَلَيْتُ دُرُوعاً لِلْهَوَى
وَمَحَسْتُ كُكُلُ قَارِيئِهَا
لَا شَيْءَ يَنْبِثُ لِقَطْهَا
إِلَّا الْمُقَدَّ وَالشَّيْبِهَا
لَا شَيْءَ يَسْكُبُهَا شَجَى
لَأَجْسٍ يُسْرِى الْوَجْدَ فِيهَا
يَبْدُ مِنْ الْغَارِزِينَ تَقْبِرُ
مَا تَلْقُظُهُ بَنُوها...

هَلْفِينَا قَدِيمًا كَانَتْ الْأَفْكَارُ أَشْجَارًا وَعُشْبًا
كَانَتْ الْأَرْضُ انْتِمَاءً فَاغْصِبَا
وَالْعَشِيقُ أَهْلَى مِنْ جِنَانِ الْخَلْدِ
كَانَ رِيْعَةً بَعْضُ الْكَلَامِ
لَنَا قَدِيمًا كَانَتْ الْأَشْعَارُ أَسْمَارًا
وَيَهْجَتَنَا الْفُصَّائِدُ
تُرْتَمِي بِالْبَيْضِ تَسْحَرُنَا
لَنَا كَانَ الْجَمُوحُ...
وَعَالِطًا الرَّأْسَ الْمُقَوِّسَ آخِرُ الْفُصْحَامِ
الْفَرَعُ سِرَّةَ الْمُخْتَوِّمِ

ثُمَّ هَوَىٰ
يُشْرِدُهُ السُّكُونُ.

فِي اللَّيْلِ تَنْتَهِكُ الْقُفُوبُ مَمَالِكَ الْمَوْتَى
تُطِيلُ فُضُولَنَا لِنَرَى النَّيَامَ
جَمَاعِمُ الْوَهْنِ السَّكِينِ
وَصُورَةُ التَّكْوِينِ
مَلَكُوتُهُمْ زَهْرٌ تَلَأَسَى
وَالْقَامُ مُسِيرَةُ الْمَاضِينَ
صَاحَتِ حَنَاجِرُنَا تُعَانِقُ جِذْعَهَا
يَا أَوْلِيَاءَ الْفَصْحِ
إِيثَامًا خَرَجْنَا عَنْ خُطَاكُمُ
مُسْتَنَا خَمْرُ
وَحَلَفْنَا الزَّمَانَ مُشْرِدِينَ
يَا أَوْلِيَاءَ الْفَصْحِ
نَحْنُ الصَّامِتُونَ السَّاكِنُونَ
فَرَاغْنَا لَفَةً تُحَارِبُنَا
وَتَحْدَعُنَا الْمَاجِرُ وَالْعَيُونُ
يَا أَوْلِيَاءَ الْفَصْحِ...
وَالْخَرَفُ الْمَكَانُ بِنَا جَمِيعًا

فَانْسَكِبْنَا فِي الْغَرَابَةِ طَلِيعِينَ

مِنْ لَيْلِنَا يَا ثَوْنٌ...

الصَّمْتُ يُقَالُ الْكَلَامُ

وَيَحْرُنَا سِرُّ يُفَارِقُنَا

لِيَهْجُرَنَا الْيَقِينُ

مِنْ لَيْلِنَا يَا ثَوْنٌ...

نَمْضِي وَنَمْضِي الْأَعْيُنُ

بِلَا دُمُوعٍ فِي الْعَيْنِ

مِنْ لَيْلِنَا يَا ثَوْنٌ...

مِنْ لَيْلِنَا يَا ثَوْنٌ...

البنات يكتبن أجسادهن

خمس عشرة قصة قصيرة

رسوم : ميسون صقر

نستطيع أن ننظر إلى «ثقافة الجسد» السائدة في أدب هذه الأيام على أنها تجربة قديمة وجديدة في آن؛ هي تجربة قديمة موفلة في القدم لأن الإنسان الأول كما هو معلوم قد اكتشف جسده قبل أن يكتشف عقله، فرفض قبل أن يتكلم، ولم يكن له أن يصل إلى أي تصور للجسد أو أي مفهوم عنه، إلا من خلال الجسد ذاته؛ وهي تجربة جديدة كل الجدة لأن التيارات المعاصرة التي أفرزتها ثقافة ما بعد الحداثة ونزعات التفكيك في الغرب، قد انتهت بها الأمر الآن إلى تكريس ثقافة الجسد في مواجهة ثقافة العقل، ليصبح الجسد هو (اللوغوس) الجديد، الذي يطمح إلى نفي (اللوغوس) القديم، الذي حكم التجربة البشرية طوال بضعة وعشرين قرناً، أي منذ أن جرى تعريف الإنسان على أنه حيوان ناطق في الثقافة اليونانية، ثم جرى تأكيد هذه الحقيقة من خلال (الكوجيتو) الديكارتي الذي أعطى الأولوية للفكر، فأصبح الجسم مجرد (امتداد) في المكان، أو مجرد ظل باهت للذات المفكرة.

غير أن الجسد الإنساني ليس مجرد جسم، وإلا لكان أقرب ما يكون إلى الجماد أو الكتلة العجماء، إنه بالأحرى كيان حي نابض وطاقة كبرى فاعلة بدونها لا نستطيع أن نصل إلى كنه الإنسان ولا نستطيع أن نقرب من حقيقته، فالأصح إذن أن نعرف الإنسان لا بأنه حيوان عاقل، ولكن بأنه حيوان متجسد، يفتقر عن الحيوانات الأخرى المتجسدة في أنه يعي هذه الحقيقة لا باعتبارها مفهوماً مجرداً، ولكن باعتبارها حصيلة الخبرات والتجارب الحية المتجددة التي تتوافق وتتعارض في منظومة غير محكمة إلا بشروط الواقع الفردي الخاص.

هذا الفهم العام لثقافة الجسد، يمكن أن يبرر العنوان للجامع الذي اخترناه لهذه النصوص حتى لو نَبَّهت عنه في الظاهر قصة هنا أو هناك، فالجسد المقصود في هذه الرؤية ليس هو الجسد الدارج الذي يعرفه الجميع على أنه موضوع الرغبة - خاصة جسد المرأة - ولكنه الجسد الذي يؤسس لعلاقة معرفية جديدة بالكون والأشياء، وأيضاً بالذات

في هذه العلاقة الجديدة تصبح الرغبة أحد طرفين يتغذيان على الجسد، كما يبدو من قصة نورا أصوين، أما الطرف الآخر في هذه اللعبة فهو الموت، وليس أمام الجسد إذن إلا أن يتأرجح في هذه المسافة العبيثية بين الحب والموت، وهذا هو ما تكشفه لنا قصة هي التلعسائي.

إن جسد المرأة هو وطنها، ولذا فنحن لا نستغرب حين نجد هنار فتح الباب «لا تفهم كلمة الوطن التي يرددونها كثيراً» وهي لا تستطيع أن تفهم هذا (الجسد/ الوطن) إلا إذا انفصلت عنه حتى تنشأ المسافة اللازمة للإدراك؛ ولكن النقيضة الأساسية الماثلة هنا، تكمن في أن هذا الانفصال بالتحديد هو الذي يكرس لعدم الفهم ويفتح الباب على مصراعيه



لكل أنواع الغموض والتداعى الذى يختلط فيه المعقول باللامعقول. والحسى بالخىالى والحق أن الجسد يستعصى على أية محاولة للتأمل العقلى، وهذا هو الذى جعل عفاف السيد مثلاً تقول إن جسدها «يتزلق من الوعى إلى متاهات محتملة» وهذا أيضاً هو الذى يجعلنا أمام حالة من حالات الاعترا ب، اغتراب الأنثى إزاء جسدها كما فى قصة صنفال السيد وقصة هيرال الطحاوى التى يذكرنا عنوانها (تعالى لعب) مرة أخرى بالجسد الذى يطهر فى هيئة لعبة يتقافها الحب والموت.

ومادام الجسد قد أصبح لعبة، فليس أمام هؤلاء القاصات الشابات إلا أن يلعبن بأجسادهن حتى تكتمل دورة اللعب، وهذا هو ما يبرزه قول نورا أصين: «تلاعب بأجسادنا لأنها الأشياء الوحيدة المتاحة لدينا»، وتختلف طرائق اللعب من كاتبة إلى أخرى: فنحن نجد أن راضية خلاف مثلاً تلجأ إلى تغيت الجسد لا إلى مجرد أعضاء، متناثرة، ولكن إلى شظايا وذرات تتطاير بلا نظام، أما فجلء علام فليس الجسد عندها إلا «كتلة اللحم التى تسمع أنينها ولهفتها وصهيلها»

إن الوعى بالجسد لا يكتمل ولا يتحقق إلا عن طريق الآخر، وهذه هى التجربة الوجودية التى تكمن وراء أغلب هذه النصوص الجديدة الجريئة: ولكن الكاتبات ينتمين إلى ثقافة تنظر إلى جسد المرأة على أنه خطيئتها الكبرى، وليس من سبيل لتبرئتها من هذه الخطيئة إلا بإحدى اثنتين: فإما أن تقمع جسدها، أو أن تمرد على هذه الثقافة وتواجه محظوراتها، ليس من أجل حرية الجسد وحده، ولكن من أجل حرية الوعى وحرية الوجود وحرية الحياة ذاتها، وهذا هو ما نظن أن أغلب الكاتبات قد فعلته فى هذه النصوص.

ونحن لا نزع من هذه النصوص جميعاً على مستوى واحد من التضج فى الرؤية والصياغة الفنية، ولكننا مع ذلك اثرنا أن نقدمها للقارئ، فى جملتها، ورأيانا أن نرتبها أبجدياً مع ما قد يكون فى ذلك من ظلم للكاتبات الناضجات.

ح . ط

هواء فاسد ولعنة تقتفى الاثر



«لو انك يوماً احتفظت بمسحيتي في قلبك، فلتلب عنك السعادة لحظة ولكن
انفاسك مصعوبة بالألم عندما تحكي في هذه الدنيا القاسية.. قضيت»
هاملت - شكسبير

هواء القاهرة فاسد يجعلنى ببساطة قابلة للاشتعال .

تتكوم ملامحى دفعة واحدة عند طرف أنفى عندما أرى - من مكانى - حماراً صغيراً تمرّد وأصرّ الا يقوم من
عثرته. صاحبه يقف عند راسه ملوهاً بسوط صنعه من عصا خيزران وحبل من الليف قام بجده جيداً، وصب عليه
الزيت والقطران. جلبابه الأزرق - المتدلى طرفه من فتحة الجانب المشقوقه عند خط الوسط - ينضج بقتامة ألوان الأثرية
والعرق الجاف. يطل من فتحة الجلباب العلوية رأس ضخم وطاقيه شبكية بهت لونها. الأطفال العائدون من مدارسهم
يتابعون المشهد بسعادة بلهاء ومرح غير مسبق لا أجد لهما مبرراً. أحدهم يقترب من الحمار ويدوس على ذيله
بطرف حدائه. تفزع أسراب الذباب التي كانت قد استقرت فوق قروح الحمار الكثيرة والمختلطة ألوانها، ما بين الأحمر
المفزع فى منتصفها وشئ من قتامة اللون الأسود حول حوافها الخارجية.

من نافذة الأتوبيس أحنق فى جسد الحمار الممدد بلا هراك، وشك ما يساورنى فى إمكانية بقاء رفق من حياة
فى فم هذا الحمار. سائق الأتوبيس يزار بصوته وكلاكس مركبته لأعنا الأيام السوداء التي دفعت به سائناً فى هيئة
النقل العام. العربة الكارو تقف وحيدة على بعد خطوات تحمل بمفردها أكوام من حديد التسليح، بينما نراعا العربة
ممدتان أمامها بلا هراك أيضاً.



من موقعى بالكورسى الاول -والذى جارت من أجله، صبيهاً يافعاً كى اجلس - بقيت أتابع الواقفين حول الحمار وهم يتصايحون بنصائح عقيمة. يضايقنى عرق يوليو اللزج؛ فأمد يدي تحت الحجاب أمسح قطراته النابتة فى جبهتي وأدفع بشعيراتي البيضاء النافذة التى تسلت إلى الخارج فى غفلة منى. أسمع أحدهم ساخراً يقول:

- والله حمار جدع.. إوعى تقوم

هواء القاهرة فاسد يدفعنا إلى الاشتغال. دخان السراب المتأرجح بين أسفلت شارع فيصل وسमानه يحتل نصف طول الشارع المتجه إلى الهرم ، بينما النصف الآخر مكس بالسيارات التى توقفت خلف جثة الحمار الممددة فى سكون عدا بطنه التى تملو وتهبط فى حركتى زفير وشهيق هائمتين منتظمتين. أحدهم يفقد أعصابه ويخرج رأسه من نافذة سيارته طالباً من الواقفين عمل شيء :

- ابعدوا الهباب ده.

السوط يجلد جسد الحمار قطعة قطعة، أما سكان فيصل فإنهم يكتفون فيما بينهم بتناول قصة الحمار الذى عصى. عائلة باكملها تقف فى إحدى الشرفات المظلة على الشارع . الأب ينفخ دخان سيجارته لأعلى، والبنات يتضاكن مع أمهن، أما الصغرى فتفتمز بعينها لطالب مازال يمسك بحقيبة كتبه المدرسية بين ذراعيه؛ ويقف بالقرب من منزل الفتاة يتابع مشهد الحمار بنصف اهتمام وبعض ألم.

انشغل بعض الوقت بمتابعتهم. تتسلل الصغرى إلى الداخل وسرعان ما ألحها بعد ثوان مظلة بجسدها من بوابة المنزل الحديدية، تمتد يدها بسرعة لتتسلم شيئاً من الفتى الذى ظل واقفاً لثوان بعد ما سلمها ما يحمل. ابتسم لجرأتها ورومانسية الفتى..

هواء القاهرة فاسد يدفعهم إلى الاشتغال. تصمت المركبات المكومة فى شارع فيصل تماماً. تزحف جلطة المرور إلى كوبري فيصل تتراكم السيارات فى مياين الجيزة والتحرير ورمسيس، وتشتد فى شوارع العتبة وعابدين حتى تصل إلى العباسية وروكسى ونفق العروبة. تتوقف الأتوبيسات النهرية عن العمل، بينما تتناقل وكالات الأنباء خبراً صغيراً عن اضطراب ملاحى ميناء القاهرة الجوى إلى إغلاق مرمرات لسوء الأحوال الجوية. سكان حديقة الحيوان يهرعون إلى مخابنهم وتضج الأبراج السكنية المظلة على نيل القاهرة بتألفات ساكنيها حول تمثال نهضة

مصر. ٢. نمت لافتات الشجب والإدانة بينما يتقاطز الشباب . من أعضاء الجماعات الإسلامية وحرس والتجمع والحزب الناصري - يلقون بأوراق بيضاء على الجالسين داخل السيارات الباركة في الميدان التليفونات ساكنة والكهرياء توقفت عن بث روحها في الاسلاك الباردة، أما المياه فقد أصبح المورد الوحيد لها هو نهر النيل الذي قيل فيما بعد إنه توقف عن الجريان أعواماً كاملة حداداً على الحمار الذي تمرد فعصى فمات. القاهرة تشتعل.

يتوقف كل شيء - حتى القلوب عن ضخ الدماء - ويبقى الوضع على ما هو عليه لقرون طويلة تالية.. حتى تهجم عاصفة جائحة تكلل الميادين والأبراج السكنية والناس عدا الفتاة التي تزوجت الفتى الذي كتب لها قصيدة مكسورة الوزن. ينجبان أطفالاً يأتي منهم علماء اثار وجيلولوجياً بعد ملايين الأعوام للبحث عن حفريات حمار تقول الأسطورة إنه تمرد فعصى فجلب اللعنة على مدينة كانت تستمد بهجتها الوحيدة من ثروة سكانها المتبلدين وتحيا على زفير أنوفهم الفاسد.



مسافة بين الأبيض والأزرق



- ١ -

من رحم فاضل - على غير العادة - لامرأة تدعى الفضيلة حيناً، والنية أكثر الأحيان. تحملني (هي) كرمًا، ويتميز (هو) غيظًا بيجودي، منهما.. أطلقت صرختي بعيداً.
قابلوا صرخاتي.. بضجكاتهم، ليس هناك فرق إذن بين أن نصرح أو نضحك، إن نتألم أو نلتذذ، لقد صرخت يوم الخروج بما يكفى لأن أضحك العمر كله.

- ٢ -

التفتني أيدٍ كثيرة.. لم أشأ أن أحصيها.. وكانت يد الله سابقة ولاحقة بأمرفها العديدة، وأصابعها التي لاتعد ولا تحصى. تقافز جسدي من يد إلى يد، وبينهما فراغى امتلاً امتلاً بالأصابع والعيون.. بشغاف منفرجة.. وأسنان بيضاء وصفراء ونية، وأبتسامات بلون أسنانها. ثم اكثظ بالخير والشر حتى فاض الكيل (كما يقولون)

- ٣ -

تكلفت منذ اللحظة الأولى في خرقه بالية.. بيضاء.. ممزقة.. ربما من فستان زفاف أمي.. ربما ملالة سريرها. ربما مما تبقى من كفن جدتي فصار الأبيض لون ميلادي وموتي.. كما هو لدى كل البشر لون الميلاد والموت والرحيل إلى الله

عبر الصحراء أو بين الأعمدة

هكذا كان غطائي الأول.. دثرتني به أمي فاستحلت مومياء صغيرة.. لاتهتئز.. تحمل بقبضته اليد الواحدة.. وهل بعد هذا يجوز التعري؟ ما زلت أخجل من خلق ملابسي أمامك.. ولا أخجل عندما تنزعها أنت عني. فتتزع موتي بيديك.. لاكون.

- ٤ -

هذا الأبيض.. كالخلايا السرطانية يسرى بين الألوان.. يأسرها.. كسراب يأتي.. وخلصه يذهب بالكثير مما يأتي به.. اهكذا ترتدى المعاني الجميلة في زماننا لون الموت؟

- ٥ -

يشب عودي . وتمتزق أكفاني البيضاء.. أو هكذا أعتقد.. ويسلطان تمردي أنفذ من بين أقطار السماوات والأرض أعبر سبعا طباقا.. أو فرادى.. حتى أرى شجرة الحياة.. شجرة المحرفة الشجر المبارك (وما أكثره).. عند حافة هذا الثالث المتراص.. تتدلى ورقة صفراء.. ذابلة.. نشف عودها.. تتحين الفرصة للسقوط في فضاء بين السبع والسبع.

- ٦ -

في ركن مظلم.. هناك.. أجد لوحى الأسود منتصباً . مسطور فيه. ألف اسمي وباء يؤسى وتاء تمردي وتاء ثرائى ومن أبجديتي محفور فيه: (أذهبى للباس لك فى ليل، ولا معاش لك بنهار). أسير بالوآح من مسد . بكتاب الموت مدلى من عنقي

- ٧ -

ألملم من الطرقات والصفحات وأفواه البشر ذرات الخير التي لم أقصد، ذرات الشر التي لم أفعل
فيخفق الميزان.. أعيد الترتيب والتهذيب.. فيخفق الميزان عيشة تلك الألواح التي خطت أقدارى شقية تلك الروح ترتدى جسدى. ملعونة تلك المسافات بين قدمي

- ٨ -

المسافات (ذاك الفراغ القاطن بين نقطة ونقطة) مسافات الطرقات مسافات الوقت مسافات أجساد الرجال .. مسافات ذات ألوان سوداء ورمادية.. أرى ألوانها فى عرق السماء . أمواج .. نفايات السحاب . من تلك المسافات (مفردات الطبيعة حولى) صنعت ريحى . ورغم تناثرها. تسربها من بين أصابعى عدم إحكام الصنعة . ما زلت أراها .. أراها تنز.. تنفصد من تحت إبطى أراها بلون الفساد.

- ٩ -

تاخذني مناهاتها.. وفيها أجوب.. حيث صنعت مستفيرة.. أو نُحِتْ أو تم بسطها لذوى الأقدام المغرمين بالقفز..
تنخر الامها فى عظامى وأعصابى.. استنصر اثنيها فى رأسى المصنوع منها.. تتمزق شعيرات الهشة.. ذات الدماء
الزرقاء.. فافقد وعيى.

- ١٠ -

من الأبيض والأزرق ألوانى.. صنع موتى وقسمائى .. فلما أحمل الفساد فى نصف جسدى المثلثى بالزرقاء ..
وتشاركنى كل أنصاف أجساد البشر.. الاحتضار

- ١١ -

فى يوم مقداره خمسون ألف سنة ما نعد ونحصى.. يشيب فيه طفلى.. وأضع حملى غير المكتمل.. ويغر منى أبى
وأمى.. إخوتى وزوجى.. يتركونى وحدى.. خائفة.. أحمل لوحى الأسود.. ميزانى الخاسر.. كتاب موتى الدلى من
عنقى.. أبحث عن شئ حولى..
لا أجد إلا فراغاً شاسعاً ممتلئاً بالألوان.

- ١٢ -

الآن.. أمئى نفسى بقاء الاحياء.. اتقلب على الموت بخيالى.. حتما سنعود.. بهذا أحلم كى نتحاب من جديد.. نتصارع
من جديد..
المهم أننى إلى بيتى وأوراقى سأعود.. لأجد سيجارتى ما زالت مشتعلة والحجرة دافئة.. وانت أمامى.. وربما نعود من
البداية .

ولادوبنت



فوق الوسادة الرفيعة الطويلة، سكنت دماغ المرأة المصعوبة، لم يعد النضال مسجداً... الأتق المثل التصق بالنافذة الضيقة، جاثماً بظله على جسد المرأة وروحها... رَوَّت المرأة حلمها وكأنها لم تكن تستدعي الموت منذ قليل:
- رأيت النهر جافاً... الماء علو شبر، شف عن طين القاع... المراكب الصغيرة مصفدة بالعجز، الفراغات بينها تملؤها الطحالب ويكل الصدا.

الابن والابنة استمعا بغير اعتناء... المرض طال بالأم حتى امتص حبهما لها.

- هلاوس موت

- تود أن تغرب العالم قبل رحيلها

بين ككلى ابنتها وولدها المتلاصقين غامت رغبة الأم في نظرة أخيرة عبر النافذة، وماتت صامتة.

الفتى الذى يعبث باتامله يراقب نهدي فتاته... ككتهما كائنات يمارسان لعبة غوايتهما... تشير فيشب بقدميه قاطفاً

حبتين من التوت القرمزى لغمها.

- اوه أن أحلم.

- وأنت يقطا؟

- سأغمض عيني على بقعة ضوء وأحلم.

- وأنا معك، سأخفض عيني على الطين المتعفن وأحلم... ماه

- ماذا ترى؟

- أرى صبيًا وصبيبة جالسين تحت الشجرة، يسايط التوت في حجرهما لأزًا.

- ابتعد بطلك.

.....

- أرى بطة تسير ببطء، في مؤخرتها يلتصق شيء ذهبي.

- تحقق منة... ما هو؟

- البطة تسرع بخطوها... إنها تركض... تركض وبيضة ذهبية تترك على السقوط منها....

- نسي الابن الذي يعبث بأنامله قوانين اللعبة، وركض خلف البطة.

الابنة استسلمت لغواية صديقتها، ركبت عيشها وسافرت معها إلى المدينة... سلمت يديها الناعمتين لأحد صديقي صديق إحدى صديقتها.... فخذت معهم السجائر الملفوفة المحشوة «بالبانجو». شريت «البيرة»، وقليلًا من (الدراي جين).... وقصت على أنغام الملاحق والاكواب وأطباق الترمس... بعدما ظلت ساعة تبكي قسوة أبيها المسافرين.

- (حين يقرع أبي الباب يفشى عليّ... أنا أخاف منه، وأمي كانت تخافه... أخى أيضًا يفشاه.... أحيانًا أخاف من أخى... أبي أيضًا يخاف، يقول إنه يخاف الله).

عينا رفينا كنا حمراروين تملقان في نقوش المغرش الورمية، بأكية كانت تجذب أطراف ثوبها لتفطى فخذيها... معها المتقاطر كحبات توت قرمزية مسحة أطراف خصلات شعرها المصبوغ.

انتفتت ورفينا أن يفعل كل شيء على أن تنال عذراء.

جلس الفتى الذي يعبث بأنامله فوق مقعده الأثير، وقد اتسمعت مقلناه... جلست الفتاة التي تجذب ثوبها بأكية فوق سريرها الذي تحفي بين حشيتيه فساتينها القصيرة وسراويلها الضيقة في انتظار أبيهما الذي فاته دفن الأم.

ثانية



أترانى أفعل ذلك كثيراً.. أم أنها فقط بعض الظنون تنتابني من حين لآخر؟..

إن لساني لا يكف عن الحركة.. يقفز للأمام والخلف ويكاد ينفذ للخارج ثم أجده يرتطم فجأة بسقف الحجرة اللزج ويومد يهبط على الأرض متخذاً شكلاً كقطعة من اللحم النيء ترتجف بشدة.. وعادة ما أجلس أنا وأنت هكذا على كرسي خشبي.. أفتح فمي عن آخره - بعد أن يكون قد فرغ تماماً من الداخل - أدفع بقفصي الصدري بنتوءاته الكثيرة بقوة هكذا للامام كي يظهر في شكل عكسي مع ظهورك المقوس.. فنبدو هكذا من بعيد وكأننا نتهامس.. أو نرتكب حماقات صغيرة.. أتسلل من الخلف.. أقرب منك، أضغ نفثي فوق كتفك الرخو فتصدر مواء أشبه بزفير مكتم.. أريت على رأسك الساخن.. خبرني.. هل خفت حدة المواء الآن؟.. من أين إذن تأتي كل هذه الصرخاء؟.. أمازلت حزناً.. تعلو الدهشة ملامح وجهك؟ هل استقبلت أي زائرين مؤخراً؟.. حميتي هل كانت بينهم امرأة تلبس معطفاً أبيض اللون؟.. قلت وأنا أشد أنه وكأنني استعد للتجول بداخلها.. ياه.. هل تتسع أنفك لكل هذه الأحنية.. أم م م.. أحنية سوداء وملونة و..

منذ متى وأنت تقف هناك؟.. هل.. تنتظر شيئاً.. لماذا إذن تزور عيناك وأنت تنظر للطريق بغير انقطاع.. أنتتظر مقدم العسافير حتى تبتلع عينيك.. أين تطلق سراحها أبداً؟

الفأ نراعي حول رقبتك الطويلة اللاتوية مثل مشجب خشبي هه.. هل أصاب العطب لسانك فلم تعد تقدر على النطق.. الا تعرف كيف تثرثر في فمي بكلمات ساخنة.. الا يمكنك أن تقول أي شيء.. أي شيء مثل.. لقد تشرفت بمعرفتك

ياسيديتي.. لقد تأذيت من ملمس يديك الخشتين ورائحة ملايسك المبللة بالعرق.. والآن.. ألا يمكنك أن ترفع ساقيك الممتلئة هذه قليلاً وتوجه بها صوب السماء..

«إن ساقاً واحدة تكفى للوقوف عند عتبة السماء.. يمكنك إذن أن تخلع نعليك وتبدأ في الغناء.. لا تخش.. سأمسك بجذعرتك ريثما تستعد لاصطياد الكلمات من بطنك الممتلئة بالماء.. أنا لا أدري لِمَ تخبي دائماً يديك خلف ظهرك.. أرني يديك.. هل هي دائرية أم.. أوه.. ما هذه إلا قطعة لحم بلهاء باردة.. أنا أبحث عن..

هل لديك أي أصابع؟ أعني أصابع تستطيع الإمساك بأي شيء، وإلا فلماذا تقف هكذا كالآلة ماداً ذراعيك للامام.. هل تنتظر شيئاً.. ها هي الأطباق الطائرة تأتي من بعيد..

اتحب ملمس الخبز عندما ينزلق من أنفك هكذا إلى رثتيك.. تشعر دائماً بالشبع اليس كذلك.. هل يمكن أن تصف لي أحساسك بالشبع.. هه.. هل تضجل.. لا.. يا إلهي.. لماذا إذن تحمر وجنتك هكذا؟.. هل أنت مريض؟

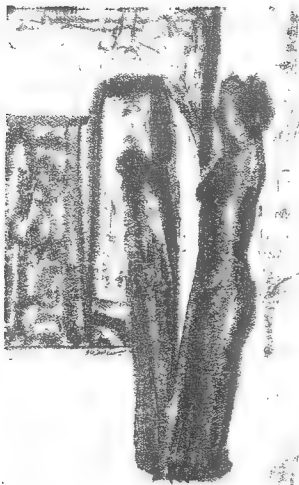
اثقلت عليك اليس كذلك.. لقد كنت أريد فقط أن أقول إنني أريد أن المس وجهك بأصابعي.. أريدك أن تكون لي شيئاً أوه.. أي شيء..

أنا.. صاحبك للغاية وسأملكك كثيراً.. كثيراً جداً.. لن أخفض عيني ثانية حين أراك.. سأحملك فيك هكذا وأرفع حاجبي بثقة.

لي حاجبان كثيفان لونهما بني، مائلان إلى هذا الحد.. مثلما ترفع أصبعيك المتجاورين لأعلى وتفتحهما كي يحتضنا الهواء..

أريد أن أحتضنك.. أرغب في ذلك حقاً.. لي ذراعان طويلان، ذراعان طويلان يشعران بالملل سافتهما الآن عن آخرهما وأضهما ثانية كي أشعر جيداً بالخيبة وكأنني هبطت لتوي من سفح جبل عميق هل يوصف الجبل بالعمق؟ لماذا أشعر إذن أن كل شيء ضحل تافه بسيط.. وأنتي كائن صغير يمكن لكفك أن تحترياه بسهولة..

لك أصابع طويلة حقاً.. أراما تزحف لتطول القمر ألا يمكن أن تطولني أنا أيضاً؟ أرح يدي الملونة عن وجهي حتى يبين.. «أنا امرأة حقيقية..» أفك شعري المربوط في شكل دائرة حمقاء.. أهزه بعنف حتى ينساب كتموجات بحر هائج.. أتراني الآن؟



.. مرة أخرى اتسلل إليك.. أشعل ضوء الحجرة.. أضع يدي فوق كتفك.. أترافص حولك فى هدوء.. فينور ثوبى..
يفترش وكأنه يحوى بداخله قبيلة من النساء.. أراك تقف وحيداً.. هل تشعر حقاً بالوحدة.. هل تمنى مثلى من الأرق..
تجلس هكذا فى الشرفة مساء تفكر كيف يطالع القمر كل هذه المسافة فى السماء بدون مصعد أو سلم يتكى عليه.. وتشعر
بالحيرة عندما تتجول نملة وحيدة فى صحراء قدمك اليسرى ولا تستطيع الإمساك بها بأصابعك الغليظة عندما تجرى
مسرعة لتختبئ بين أصابع قدمك التى تتبع كل مساء وتهمس لها بصوت خفيض متوعداً «حمرتك» الا تقول ذلك عادة ثم
لا تفعل أى شىء فى النهاية؟..

انظر إليك ملياً فلا أرى شيئاً.. افتح عيني ثانية.. امد يدي لأتزع ذلك الحجاب الأبيض الذى يفصل بين وجهينا
فتفوق يدي فى الهواء وتعود وقد تناثرت عليها بعض الشعرات السوداء الخشنة..

أعرف ان لك شعراً أسود كثيفاً وأن حاجبيك كثيفين أيضاً.. وعادة ما تتشبه بالنساء فتمرص على إكسابهما لرباً
داكناً بأن تغمس إصبعك فى إناء الحبر وتمر سريعاً فوقهما.. تفعل ذلك كل صباح.. تحملي فى المرأة لدقائق.. ثم تمد
يدك بسرعة لتفلقها كي لا يراك أحد.. أعلم ذلك، يجعلك هذا تشعر وكأنك.. (لا تؤاخذنى).. وكأنك رجل.. «هل تشعر حقاً
أنك رجل؟»

عفواً .. أنا لا أعنى أى شىء.. إننى فقط أتساءل.. أنت تعرف أن لسانى حائر لا يهدأ أبداً .. ماذا .. هل أصيبك
بالارتباك؟.. لماذا إذن تضع أصبعك فى فمك تاركاً قطرات الماء تنساب من أنفك هكذا.. أيمكننى أن أتدخل لأعدل من وضع
رباطة عنقك.. أحب أن أفعل ذلك.. لا أدرى لم تصر على وضعها هكذا فوق ظهرك.. يبدو هذا مضحكاً بالنسبة للبعض
خاصة الذين لا يدركون جيداً أنه بإمكانك أن يكون لك أكثر من وجه فى أن واحد.. يشعرون ذلك بالارتباك ثم أجدهم
يعبثون بشواربهم.. ويتسألون - من الخطأ أن تجعلهم يتسألون بكثرة هكذا - وقد يأتى أجدهم ليسألنى مباشرة إن كان
قد سبق لى أن تحدثت معك ولو لمرة واحدة.. فأقول أن غلبي أن يضع يديه خلف ظهره عندما يتحدث إليك حتى يقاوم رغبته
فى تسديد اللكمات إلى وجهك.. أو فمك حين ينطق.. لم تحملي فى الآن هكذا؟..

الا توافقنى أن منظر وجهك يكون يشعاً حينما تتساقط اللفران من فمك لما توشك أن تفتحه هكذا كل صباح.. هل
تعلم كم يبدو مضحكاً أن يكون لك أسنان صغيرة وأخرى كبيرة تاكل بعضها؟

لماذا ترفع حاجبيك هكذا؟.. هل أخطأت أنا فى أى شىء.. وماذا أفعل إذن؟.. أخذت أعبت فى شعمرى.. الف
خصلاته القصيرة حول أصبعي ثم أتركها تتلوى حائرة.. ويقولون أن المرأة عندما تستشعر الوحدة فإنها تبدأ تعبت
بشعرها.. ربما كى تهرب للدخول.. هل تجد عادةً من تحدثه بالدخل؟.. ربما لا أدرى..

.. قلتُ وأنا أتأبط ذراعاً فمكاد تظهر من الخلف مثل كتلة من الثلج الأبيض تقاوم حرارة الشمس.. «لا يهم الآن أن تخرج منى أو أن أخرج منك.. هل يمكن أن تخرج سويًا من هذا الدخان؟» ثم أردفتُ.. هل تعلم الفارق بين الباذنجان الأسود وأصابع الديناميت.. أتدري كم يبلغ عمق باطن الأرض في تلك المساحة التي تحتويني معاً؟.. لماذا تقف هكذا مشدوهاً أمام فصوص الباذنجان.. إن له ملمساً لرجلاً.. أتعلم أن ثمرتين من الباذنجان كفيلتان على الرغم من ذلك بإثارة الرعب الآن في حى بأسره؟..

تري أنت كل ذلك وتظل مستسلماً لجاذبية الأرض . هل تشعر بالتعب؟ . بدأت قدماء تنورمان . أرى ذلك.. كم قطعت حتى الآن من الكيلومترات؟ هل تسمع ضجيج العربات في الخارج؟

«للعربات أرجل تسير برشاقة على الأسفلت الساخن» أنت أيضاً لك عجالات ناعمة تركض فوقها حينما تود أن تلتحم بذرات الهواء . اعرف أنه قد مرَّ وقت طويل وأنت تفعل الشيء ذاته . تسير من مكان لآخر.. تستخدم قدميك كثيراً في الانتقال بين السماء والأرض.. ألم تفكر يوماً في أن تتخلص من ذلك العضو الزائد؟ . هل يبدو ذلك غريباً؟

لقد فعلت أنا ذلك مراراً.. أحضرت مقصاً كبيراً وقطعت ساقَي الطويلين.. وكأنتي أقص شريطاً من الورق.. ثم جلست أفرعهما من الرؤوس الأسمنتية السوداء التي تنتشر داخلهما نتيجة للسير مباشرة على الأرض الأسفلتية.

أعلم أنك لن تقدر أن تقطع الآن.. إن امرأة واحدة لا تكفى..

«أمازلت ترأني وكأنني عشر من النساء تتراقص إلهاًوهن في صخب».

«صباح الخير يارجلتي الصغير .» قلتُ وأنا أنزع الملاحة الحمراء عن جسده فيبدو كأننا صغيراً مكرراً كما كان منذ بضعة سنين.. ثم أردفتُ.. «لا تنس أن تغلق وجهك جيداً قبل أن..»

.. «لا شأن لك يامجنونة بوجهي..»

.. «أمازلت ترضع اللبن من ثدي ذلك الرجل الـ...»

.. ثم قلت وأنا أخرج لسانى وأحركه يميناً ويساراً ثم أضعت كفىً على وجهى وكأنما أخشى أن يغادر مكانه فجأة.. «إن حذارٍ وأنت تصفع الباب خلذك أن ينقطع ذلك الأبيض الطويل» أرقبك عندما تتمتع في المساء «مجنونة.. مجنونة هي ولا شك.. كم أحب جنونها..» وأضحك منك كثيراً عندما تفتح أزرار قميصك وتنتظر إلى الداخل وكأنما تبحث عن شيء ما يلدغ صدرك وأنت تقول.. «يالك من شقية.. اخرجى.. اخرجى يامجنونة»..

والآن . لقد ملئت السير هل يمكن أن تحملني لبعض الوقت.. ثم.. لك أن تطوحني في الهواء كما تشاء حتى يتهدل مساعدك إلا تفعل ذلك من أجلي؟.. لماذا توقفت إذن عن الحديث.. هل أصابك الملل أنت الآخر؟ .. هل تموت الآن ببطء .. هل.. أمد الآن ذراعي لتموت فوقه؟

إننى لا أريد أن أموت الآن.. هل يتحتم أن نخرج سوياً من هذا الباب الضيق في ذات الوقت؟
إلى متى تنقف فثماً ساقيك تاركاً الشبابين تمر بينهما في طمأنينة؟ أرجوك لا تخترقني هكذا بنظراتك الحائرة فأنا مثل الأخريات أشعر بالخجل في بعض الأحيان..
ولا تنظر هكذا وراك في غضب قلن تجنى شيئاً..

هل يتسلسل الموت إليك الآن.. هل يبدأ عادة من قدميك ويصعد للسماء؟
لا تنظر في المرأة طويلاً إن لك حاجبين كثيفين.. لا تخفيء مثل كل مرة خلفهما.. يبدو الآن طرف سروالك البنى..
هل يوجعك عندما أشده هكذا وأعربى سافيك.. تضحك!.. تشعر مثلي بالمرح؟.. لا تخفيءي إذن حتى أجد من أصادف.. لقد مرّ وقت طويل منذ أن أثبتت إلى هنا..

أعجبك لون طلاء أظافري .. لون جواربي القصيرة.. تعريك بأن تنظر طويلاً للأرض وتغوص فيها؟ أيفزعك اللون الأحمر؟.. والزجاجات الحمراء.. والد .. ملاءات الحمراء.. هل تشعر بالخوف الآن.. يتسرب إليك العرق من الشمس المعلقة في سقف الحجرة؟

لماذا تحاول دائماً إرغامى على قتلك ثم تصحو ثانية بعد قليل وكأن شيئاً لم يحدث ؟ هل أعجبك فمى وهو يتحرك هكذا سريعاً؟.. ألا يفضيك ذلك؟ ألا تود أن تقول شيئاً.. أى شيء؟

هل تعرف أنه لا يظهر منك الآن سوى قدميك.. أنا لا أريد أن يظهر منك سوى هذه.. وأشارت إلى أذنه الكبيرة المفترشة في الهواء مثل طوق من الأزهر الأبيض.. يبدو أن حديثي معك قد أغضبك.. هل تطلق النافذة الموارية بيننا؟.. ألن تشرق في ثانية مثل صبح قمرى؟..

اتسمح لى أن أجول قليلاً خارج إطارنا الخشبي.. أوه لا تشدنى من قميصى.. لا تضطرنى إلى أن أخلع أكمامى وأركض في الطريق بغير يدين..

أهس .. أرجوك لا تشعرنى أن الشتاء قادم.. تبدو مضحكاً عندما تركز سريعاً ويهتز بطنك المنفوخ هكذا

وكأنك قد فرغت لتوك من اصطياذ فأر صغير.. خبرني من يركض وراءك هذه المرة؟ هل هناك أحد؟ هل هناك شيء ما وراء كل هذا الضجيج؟ من أين يأتي الضجيج؟ لماذا يعلو صوتك الآن.. هل تريد أن يصعد للسماء ولا يعود؟

ليس من اللائق أن انسحب أنا إلى الداخل؟ .. لا تتبعمي لا يصح أن تتبعمي إلى الداخل . لن يظهر مني الآن سوى أطراف أصابعي الملمم أعضائي.. انسحب في بطن داخل معطفى الجلدى الأبيض. تبقى عيناى بالخارج ترددان فى الدخول الآن يخفت الضجيج يخفت تماماً أ همس.. أين أنت الآن.. ياإلهى.. أئن تجيء أبداً؟



بجعة الحلم

صباح النسمات الندية صباح إشراقات الذهب على الوجه الناعس الفارق في خدر النوم ودفء اللذة. صباح مثاليات
الماس على عمق البشرة الداكنة.

كان صباحا عاديا مألوفاً ولم يكن ككل الصباحات الأخرى.

هل مازال الحلم مستمرا رغم تسريه من شقوق الستارة البنفسجية المرتخية على النافذة العريضة القائمة بين وشرشة
الموج ونعومة همس الحلم؟ مازالت تصاحبها تحت دفء الملاة البيضاء الناعمة غرابة ملمس بجعة الحلم المزهوة ذات
العينين سوداء ناعسة جريئة ومفعمة بكلمات في عمق قلب البراكين الدافئة؟

حتى العقل الحاد دائم الحركة قرر أن يأخذ راحة وقتية من ملزمات المنطق وقوانين الأشياء. لن يحلل اليوم أو يمنطق
أو يفسف أسباب ونتائج هذه الحالة التي لم يتأكد بعد من غرابتها ربما بسبب قانون تكرارها منذ سحيق الأزمنة.

لاتريد أن تأخذ قرار اليقظة تمهلا للحلم أن يبقى قليلا ولا يعطيها ظهره تاركا لها صفيق الفراغ الموحش.

لا تذكر أن هذه الحالة قد انتابتها من قبل. لم يحدث أن تخلى عقلها عن قبضته الفولاذية على زمام حياتها. كان دائما
سيد الموقف وموجه دفة الأحداث ومهندس مسارات العاطفة في اتجاه الواجب والمتوقع والصحيح. هل تعب فجأة؟ هل قرر
التنحي؟ لم؟ هاهي قد بدأت من جديد في شحذ طاقاته اليابسة بالأسئلة المتتالية. وما هو قد بدأ بالفعل يتيقظ ويترشح بجعة
الحلم والستارة البنفسجية جانبا ليغرق ضمه الشمس المبهج أرجاء الغرفة النائمة.

تنفتح العينان بحدة وينتفض الجسد بعنف وتبدأ شحنة نيار العقل تسرى بطاقة اقوى دافعة الدماء إلى شرايين الرأس
مذكرة إياه بالمنوع، الخطاء غير المتوقع. مذكرة إياها أنها امرأة عاقلة ناضجة مسئولة وليست مراهة الخامسة عشرة.
مؤكدة لها أنها امرأة عادية الملامح، غير جذابة، لم تكن مطلقا محط انظار الرجال الذين اعطوها ظهورهم لطولها الشديد
وقامتها الرياضية التي تقارب هاماتهم، فكرهت جسدها والكعوب العالية.

تعكس المرأة سواد فستانها المعلق من رقبته على شعاة الغرفة فترى لأول مرة غرابة هذا الكفن.

تتأمل برعشة الدهشة الاولى انعكاسات صفحة بشرتها وكحل الشعر الفجري المنسدل على قميص نومها.

يزجرها العقل متمسكًا باستماتة بحياد الصورة الفاترة التي طأنا صدرها لها فلا ترتدع بل تطفح على سطح غسل
العينين شقاوة تساؤلات مختلطة. لم ؟! لم ما كان ؟ لماذا الآن ؟ نادا ليس بالأمس ؟ الأمس تذكرت. الآن انه بالأمس وبالرغم
من طول معرفتها به، بالرغم من وجودهما وسط جمع من الناس فإن سواد العينين العميق قد عكس احمر شفق الغيب في
نظرة تحدثت بفحواها «وحشتيني اوى» سمعتها ممزوجة بحبر أبهى وصداقة عاشقة. ابتلعتهما فسترت في دماء شرايينها
الباردة فانستتها وأدفاثها وهدهدت أشباح خوفها والشجن.

أفاقته على دفقات رذاذ المياه الباردة فوق عضلات جسدها المشدود. اتجهت إلى دولا ب ملابسها بعد أن أعطت ظهرها
للمساحيق التي طأنا توصلت إلى سحر تأثيرها وانتقت بلورة حريرية بيضاء ذات فيونكة ستان عريضة وجولة بنفسجية
مخملية المللمس منسدلة وصندل ابيض عالي الكعب. تركت بلل شعرها لهواء الشارع اللحي الرطب وحدة اشعة الشمس
يجففانه وحاولت أن تتذكر أين يمكن أن تجده الآن.



الهرب المتصاعد



وقفت أمام النافذة، ونظراتها المفروعة المهروسة تنطلق في أرجاء المدينة التي تفككت، وارتخت قوائمها وأجزاء كثيرة منها تكومت فوق ظلالها، وتقلبت البيوت كالأطباق البلاستيكية العالقة ببقايا الدهون والغيوم الثقيلة، الأرجل العارية المنحشرة بين أطراف المراويل، وأطراف طوار الشوارع الطويل.

امتدت نظراتها وتكسرت وتلاحقت في الفتات وغابت بعيدا، غامت في دائرة الانكسار والانهيال، تلك التي تكونت بين أصابع الحرب، وتنقلت من مكان إلى مكان بين النوافذ، والأبواب، والأشجار وصفارات الإنذار العالقة فوق أجراس الكنائس، ومآذن المساجد، والديوك التي تبدلت صيحاتها واختلطت بدوى الدافع وصرخات طفلة على مائدة الختان، وعروس انفضت بكارتها برصاصه اخترقت الزجاج المعتم، ووليد جرى بثدى أمه التي أصبحت في حجم مشيعته ملقاة في منور البيت القديم، قشرة رمانة محروقة، وحبوات سوداء ينفذ منها لهب النار والموقد الذي يحتضن نيرانه الزرقاء ويقاوم النيران الحمراء التي أخذت تداهمه وتهاجمه، فيدفع بنيرانه الزرقاء داخل ترمسة فضية، ويتوارى في ركن من الجدران المرتجفة، وتكاد هي تمثل على الجدران كلما ازدادت ارتعاشة ساقها، وكلما اقتشعر السقف فوقها، تبدل الدفء حول رجليها بهذا الحريق الذي يقترب ويحوم، ويتسلق النوافذ، أصبحت لا تلمس نافذتها، بل ابتعدت وهي تفكر كيف تتحركها قبل أن تصعد إليها بانفاسها الثقيلة، وبفقاخ بخانها الخائفة وظلت تنظر في كل الاتجاهات، ربما تجد مكانا آخر تختبئ فيه، وربما تهبط على أرض لا تلتصق بهذه الجدران ولا تصل إليها تلك الحرائق، فتنفذ داخل جسدها وتحس أن ساقها يرتدان إلى الموضع الأول الملتهب إلى ذاك التوقف والارتعاش فيتأرجحان مع السقف والأرض المنفصلة، المنكشمة

فلا تعرف كيف تنحنى بعينيهما لتتنظر إلى موضع قدمها إلى هذا التشقق للزج فتقاربه وتدفع عنها الخوف، والاستسلام والقوتر، فتتزعزع عنها هذه الجدران، وتتزعزع عنها الرداء الذي اجترقت اطرافه، وتتزعزع عنها هذه الشقوق التي غطت نوافذ المدينة.

ربما أرادت أن تعود تلك الطفلة التي تأنس إلى نيران الموقد الزرقاء، وحاولت لف شرائط شعرها الحريري حول لحيه لتضمها إلى أصابعها الصغيرة، فلا تخاف من ضمها إلى خصلات شعرها تتطاير معها وتمتلئ بأطراف أحلامها وهي تعدو ويعدو خلفها موقدها وتشاكسه وهو يدفع بلحيه الأزرق على مدى الطريق الذي تجرى فوقه وتتحدّر بخطواتها فيتدحرج معها هذا الموقد لا تغيّب عن سماع صوته فتدفع «كباسه» وكأنها تفتح نوافذ المدينة أمام هذا العالم فلا تخاف لا ترتعش.

فكرت أن تسمع هذه الأصوات وأن تعود إلى سماعها، وأحسّت أنها في حاجة لأن تدفس نفسها داخل تلك الترمسة الفضية، ربما كانت الهمهمات المخافتة المبحوحة التي تسمعها والتي تحس أنها تهز مكنما في نفسها هي التي تأتيها، من هذا الصوت المختبئ داخل تلك الترمسة، ومن داخل الأشياء التي توارت واختبأت بعيدا عن الحرب ومن تلك الروح التي انفصلت وسرت من داخل الجسد الملقى فوق النافذة إلى شريان بعيد، تلف وهي تعبر الأسلاك الشائكة وأجولة الرمال وسواتر الأحجار، وروس الخنادق المغطاة، تلف بين البوابات المفتوحة وتدور، وتتزلق من النوافذ الضيقة، والكوات، وتتغمر بشعاعات الموت، وتتدحرج وتتقلب إلى أن تعود إلى جسدها الملقى، لتلمس أصابعه وتضغط صدره، أنفه، عينيه، وتجذب يديه فوق المدفع وتجري.



ثلاث قصص



وسائد

كان «قلعة بيضاء» و«طباشيرة بيضاء» أرنبين صغيرين يعيشان مع أمهما في أطراف الغيط.
كل يوم، السماء أزرق فاتح والزرع اخضر زاه والفاكهة جزر برتقالي والأرض طين مرتوٍ داكن.
بالنهار، تلعب حتى نفوس في وسائد المساء الدافئة وقت لا يخذشه شيء
والأرنبية الأم تحمل شنطتها كل صباح وتخرج لتحضّر الطعام: لن أتأخر.
ماما تفتح شنطة السفر الكبيرة على السرير. في اليد، شريط ورق مكتوب عليه: *LUFTHANZA*. رائحة أسرة
نفوح هنا. هواء البلد الذي أرسلت ماما منه الكارت. شوارع جميلة بها أشجار ولعب ملونة والناس شعرهم أشقر
أملس.
هذا فيستان لي. وحذاء. عروسة بفستان احمر منقط حلوى أجنبية: أضرار من الشوكولاتة في أنبويه كرتون منقوشة
بلكوان الطيف.
تتسع عيوني وأنا أحدّق وأقرض التفاحة الصفراء.
لماذا أصطدمُ برنين المعلقة على الزجاج ولماذا حلاوة الحلوى.. هكذا؟

لماذا ينسبُ الأبيض هكذا على أرنب الحكاية والخلفية أخضر إلهي وفصوصُ القلب.. جَزَزَ بعيد.

الجناح

هكذا، بعد أن أكلت ثورقة الاحتفال، شعرت فأتين (أربع سنوات) برجفة تعتصر معدتها، فجرت نحو باب الشقة وأفرغت من قمها سائلاً مراً في هوة بير السلم الحلووني.

كانت أمها، الأرملة الشابة، تتزوج اليوم.

ضوءٌ مكتوم في أرجاء الحجرات ذات الأسقف العالية. آخر النهار، يعود رب الأسرة الجديد من العمل بهيئته الضخمة وأطرافه الكبيرة. يثقل باب الحجرة ويُسَمع صياح.

ذات فجر، سَمِعَت صوتاً فإيقظت شقيقها الصغير فوجدوا باباً مهيب، الجد، يرتدى البيجاما، مازال. يشوب الشاي بالحليب ويذخن.

غ غ غ غ غ : يسبحُ الطائر على النافذة.

في صمتٍ، يجلسان ويقدم لهما الجد فطائر ياكلانها في بطنه بينما يمر قطارٌ هادرٌ يرى من بعيد.

سهاري

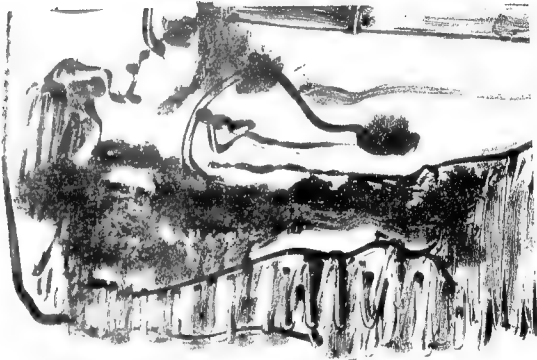
يسكت الجميع تماماً عندما تدق الموسيقى ويفتحُ الستار القטיפي الأحمر عن مشهد مضاء. تدخل ماما بعد لحظة وتنادي بصوت رنان: أنتيجون! أنتيجون!

تصفق.

خالد وأنا لم نشعر بالنعاس عندما غافلنا واتي.. كُنَّا قد عاوننا ماما سعاد، جدتي، في إعداد البيت قبل أن تعود ماما في النساء من الشغل. رتبنا السرير ولَمْنَا البرفيه واستحممنا.. وهانسن بالبيجلومات والجوارب نفوح صابوناً.

تدخل الجدة وقد احمرت وجنتاهما من وهج الفرن في يديها صينية فول سوداني محمص، يُشع حرارة. يتناثر القشر على مريعات كُراس الحساب وخالد يلعب بجواري.

نترقبُ صوت حذاء يصعد. نهمّ. لكنها ليست ماما. قبل أن تحكي لنا الجنة حكاية سيدنا يونس في بطن الحوت، تذهب
لتضئ نور السلم تتدحرج حبة سوداني في مربع في الكرّاس في الحوت في البطانية .. ولاتشعر..
تهود ماما ليلاً من المسرح. هذه نعمةٌ حداثها وبقاتُ أناملها على زجاج الشراعة، ككل يوم تدخل هامسةً، ويكون
وجهانا نائمين.



بيت العائلة



عندما وقفت العربية على ناصية الشارع، أخذت أتطلع إلى البيوت، أعمدة النور، البيوت المخلصة.. كان الشارع يبدو كشق رمادى رفيع. لما وقفنا أمام البيت سرت رجفة داخلى.. السكن يخيم على الأدوار.. أدق الأبواب فلا تنهرنى أمى... لما نظرت إليها قالت: لا أحد يسكن هنا.

صوت عمى يتردد من الداخل (مين) كان يأتى من قاع سحيق، أطلت بعينيها من خلف طرحتها السوداء، أمسكت وجهى بين يديها المعروقتين بلته بطعم شفتيها ظلت رائحتها بى حتى جريت إلى الحمام.

أجلس على الكتبة، تراجعت المنضدة ذات السطح الرخامى، اللبة التى تتدلى من السقف وقف عليها الذباب، عصا جدى مركونة بجوار الحائط.. كما دتها.

بير السلم أنبوية مظلمة لآتينى متهاها، أصعد إلى غرفة البرج، كل أسطح البيوت أسفل بيت جدى، النوافذ تبدو كثقوب صغيرة، المدينة كلها فى قبضتى. كتل الحديد تتأرجح أمام عيني اجذب إحداهما فتسقط الشبكة على حمامة كانت تقف على طرف العشة.

عندما فتحت الباب طارت جموع الحمام فوق رأسى، الأرض مفروشة بالريش ومنقوشة بحلقات بيضاء وبنية. ثمة عينان ترقبانى من خلف الباب، بحركة مرتعشة رميت له قطعة خبز. ترك يدى تمر على شعره الأسود ومن يومها صرت أنهب يومياً إلى بائع الفراخ التقط له بقايا التنظيف فيلتهمها دفعة واحدة.

حجرة عترة قرب عرش الحمام والدجاج، يشيد جدى بأن طوال فترة حكمه لم تقع حادثة إهمال واحدة، وهو من أجل

ذلك يكافئه يوميا برغيف خبز يظل يوازن بينه وبين الأربعة ثم يلقيه على الأرض وهو يودعه بنظرة أسمى.

عمى

أراه كثيرا يقف أمام المرأة، يمر بيده على شعره الناعم ويأسنان المشط على شاربيه المائل للاصفرار.. يفتح حافظته يطمئن فيها على الصورة التي اختبأت داخلها، تتسرب بعدها ابتسامة تملأ ثنايا وجهه.

أحلق ذقتى بالموسى بعده، فى اليوم التالى اتحسس منابت الشعر التى ازدادت حدة

عندما ليس البذلة العسكرية أول مرة، ركن جدى عكازه على الحائط، مضى يتحسس بدلته. ومن ساعتها لم نعد نسمع عنه شيئا إلا من خلال ورقة يرسلها كل شهر يقرأها جدى بصوت عال ليسمعها كل من فى البيت حتى عنتر كان يضع رأسه بين ذراعيه ويعلو صوته من حين لآخر. حتى فوجئنا بطرقات خافتة فى منتصف الليل.. ولم يكد جدى يفتح الباب حتى ارتدى على صدره ومنذ ذلك اليوم لم أعد أراه إلا فوق كرسى فى حوش البيت.. يجلس ببيجامته ينثر الحب، تلتقطه العصفير، اكلمه أهزه.. فيبدو كأنه ينظر إلى شيء لا أعرفه.

العمة

وجه عمتى منذ أن دخلت هذا البيت بل منذ أن رايتها على الإطلاق.. يبدو كورقة جرائد قديمة ومطوية، تضع ماكينة الخياطة دائما فى المواجهة، تل القماش خلف الباب، القصاقيص البعثرة على أرضية الغرفة ترسم لوحة عبثية أتقلب على الكتبة، خطوط السجادة العريضة تلتف حول رقبتي، من فرجة الباب بدأ ظل عمتى الشاحب وهى ترتفع يدها إلى أعلى تدفع نقطتين فى الهواء ثم تغرز بقية المسائل فى جسد زوجها فينقلص وجهه دونما صوت.

ابن عمتى.. له وجه طفل ويظهر رجل عجوز.. كان يصنع العابه دائما من الكرتين.. العربات، البيوت، ويظل يجذب أمامها بالساعات

عنتر

يقف لى دائما على باب السطح.. ينبع إذا حان الخطر، العيال يتربعوننى على الأسطح المجاورة، أطلق الحمام من أقفاصه، أحرك الأعلام. أغرض وأطفو وسط موجة من التصفيق، الحمام يرفرف بجناحيه كغراشات بلون القطن، موج فى بحر السماء الواسع.. أفضأ به واقفا أمامى، ينزع الأعلام من يدي، يصغفنى على وجهي، يبذل الأعلام ويحركها من جديد.. فيرجع الحمام إلى أعشاشه، يوحصد عليه الباب ويهبط.

عندما كان لسانه يتلى جافا مشقيا ولا أجد ما أفتله كان يندفع إلى ججاج الجدران، يشكون لجدى، فتندفع عمتى وراه بالعصى أسمع صوت عوائه ممددا بطول السلم، حتى سمعتت إلى السطح يوما وجذته ممددا على البلاط جدى يدفعه بجذائه ويركته بجوار البيت. أخذ العيال يجرجرونه نحو الخرابة، شعره الأسود يختلط بالتراب، لسانه المتدلى يلصق الأرض أندفع إلى أمى، أدفن راسى فى صدرها وتظل صورته لاتفارقتى.

أمى

وجهك دائما مفصول بالدموع، بصفعة جدى التى تلاحق أبى دائما حتى الباب. أراها فى عينيك، يده التى يدفعك بها، حواف الأرصعة التى نتشبت بها فى الليل حتى لاتسقط فى الطين. تجلسيننى على سور الكورنيش، تخرج زفرائك ساخنة تختلط بالبحر والليل، تهدينى فنود. لا يكاد المشهد يفترق عن عيني وأنا أراها تمسك صدرها وتمتد على الأرض، تخطب الزرقاة لون وجهها الأبيض. رائحة القهوة تنوب واللحمة بضوئها الخافت لاتبديد الظلمة التى تمدد بطول المكان، الناس تنفرط الواحد تلو الآخر، وعيني تنقو فى النقوش التى امتدت إلى مالا نهاية. يسلم أبى هو الآخر على، اردد فى سرى سميعكم مشكور.

سفارة القطار بصراخها العنيد تظل حلماً لايفارقتى أقف امامه بالساعات، اتامله وهو يقف فى فناء المحطة، أتطلع إلى بقعة الضوء التى ينطلق منها. دائما فى الليل أسقط من البرج العالى.. العيال يجرجروننى عاريا نحو الخرابة، أصحو فأجد قلبى ساخنا ينتفض. أقذف بنفسى داخل إحدى العريات، أتهاوى فى الركن كجوال قديم، اللون الأخضر ينسبط بطول السماء، شمة بقرة ممسوية تلف، عصفور يقف على حافة الساقية ينطلق نافضا ريشه. أهب تلك المدينة دائما فى هذا الوقت.. البحر يمارس جنونه، تصعد الأمواج على الطريق، تحطم كل الحواجز.. الساحل يبدو من بعيد ككفوس مشدود وأنا نقطة صغيرة تتأرجح بين السماء والأرض.

مجد قديم

البيت لم يزل بقامته الطويلة وإن كانت بيوت كثيرة صارت قامتها بطوله. عم زكى ينظر لى طويلا قبل أن يريت على كتفى ابن الأصول، البيت على حاله لم يبق أحد سوى كمال.. ذهبنا به إلى المصحة، كان يجلس نفس جلسته القديمة لكنه زاد عليها فوضع يده تحت ذقنه، أخذ يحرك يده الأخرى كما لو كان عازفا للكمائن.. شمة ابتسامة ترلرف على شفتيه، تظل آخر شئ أتذكره له عندما أغلق الأبواب الذى تهرأت حوافه الصفراء تبقى صورة أخيرة لم أشأ أن أضعها فيه. (رحمة) كانت تاتى له دائما بكوب الشاي، ترفع وجهه بين يديها .. تبحث فى عينيه عن ذكرى قديمة. النور ينفذ من خصائص النافذة، (رحمة) تقف فى شرفتها، وجهها كما هو بلون الحليب، تضع كوب الشاي على السور، وبعض الحب للعصافير، رائحة الياسمين القديمة لاتفارق أنفى، وتظل أمل أخير.. لايبارحنى

دوائر مفرغة



أنزوى خلف الدرج شهوى العصا على حافة كتاب الدين، تتشنج يد الأستاذ على كتفى المعراج سلم من نور يفتقر السماء، أصعد السلم ونمعات جفت فى روى، سوف نموت ولتقمنا الجحيم، إننى أكذب على أمى دائما، أهكى لها عن بطولات زائفة، فى حصة المساب ضريرنا وقسمنا وجمعنا، أنا الأسرع دائما، صفق لى الفصل كله ثلاث مرات، أكذب على أمى وأقسم أتى أكلت، أجمع قروشى فى يد البائع وأحتضن المجلة أقرأ قصائده، أكذب وأنا على مشارف السماء الأولى، أسحب أنفاسى حتى يختفى صدرى، رجوتها بالأمس أن تجتث جدلتى وأن تخفينى داخلها، لم تفهم، أنا لست مجنونة، كان يزجرنى وأنا لعب الكرة مع الصبيان، وأقسمت له أنى لا أعرف الأرقام، لكنه ضريرى، ومع ذلك لم أحفظ الجدول وكذبت على أمى.

يضرينى الأستاذ رغم أنى خيأت صدرى بعناية ولمت شعرى جيدا، انتهاوى، ينثر قصائده فى روى كى أعيش، سوف أخونه وإن يجد مبررا لتعذيبى، يتزاق جسدى من الوعى إلى متاهات محتملة، معلقة من شعرى بين سماءين، رائحة الدم تستبيح ألى، أسد راسى الضفدعة فلا تحرك عينيها عن نظرة عتاب جارحة، لها ملامح استسلام دون ضجيج، تنبثق رائحة الدم وأنا أعدو مذعورة عبر سماءوات موهلة فى العذاب، أحتسى بعينى، يصفغنى، فى وجهى أخايدى للذكرى كانت أصلا صالحة للدموع، يفرس أصبغى فى جدارات القلب، أخترق الأذين وأتجاوزه إلى البطين، أدفع الصمامات بالعكس وأبكى، يسيل الدم فى حصة الأحياء، أخور فى انبثاقات الرائحة التى تنخر استسلامى، يتناثر جسدى بين قصائده، باردة الدماء والدموع، والقلب ينفجر على باب السماء الأولى، ليس على الجدران دم، لن تحيض النساء وهن معلقات وإن

يكذب، يتغلى نثارى مفعما بالآلم والرجاء، لن أدق المسامير فى الأرجل وأثقب القلب بالشرط، يفرس تهكمه فى خوفى، الدماء باردة للغاية، ولم تغلق الضفدعة عينيه ولم تهرب من حصة الأحياء، يأخذنى فى حضنه الدافئ ولا أغلق عيني، قلب حبيبى ثقبت القصائد والنساء، وكبد حبيبى لن يصلح للاستمرار، يفرق قصائده فى عمري فلا أرى سلم النور، أظل معلقة من روى، يضعنى بكل بساطة فى كافة الاحتمالات إلا الهروب من كذبه، عبر موقف صغير أحب امرأة لا تكذب وتركنى تائهة بين السماوات لم يدرك إمكانية تجاوزى كل الترتيبات، الاختراق سمة محرمة، وأنا شلقت السدرة وعن عشقه ارتويت، ولكنى أكذب دائما وأنا موقنة بقدراتى، وبأنى لن ألم جسده من العبارات، ربما أتلوه بين الآيات وأكذب وأنا مدركة إنى لن أمر بالسما الأولى أبداً، ساهرب لدروب رسمها جنونى فى فجوات نسيها الله، سيهرج قلبى من تحت النهذ الأسير إلى متاهات الخلايا وإن يعرف الأستاذ أنى وأدت أنوثتى وعدت نعمة لا يعينها الصعود على سلم النور، ترتل السور القصار ويرعبها صوت العصا، وكان الأستاذ يجرىنى مع حركة الزمن، وعيناي مثبتة على كذبة الأرقام، ورائحة الدم المجدولة فى حصة الأحياء، أنكمش على عشقى وهو يقول إنى فارة مهذبة ويجذب شعري، أتمنى أن ينفصل رأسى وأسترسل بين السماوات، لكنى محصورة بين ادعاءات عشقه، سوف تغلق من نهونا لأننا نساء، قال إنى بخمس نساء وإنى دافئة، رجوت أمى أن تجتث جديلتى الكستنائية، لكنها كانت معلقة مع أنها تعرف كذباتى جيداً، وتذكر أنوثتى وتخبئها ولا تعلم أنى اكتشفت الفجوات فلم يشغلنى أمر حبيبى وهو يرتع بين الحور الأبكار.

يتكن الأستاذ على أريكة زيفه ويدعونى، أشبه نعمة سائبة، وأكره الأرقام، وحبيبى يعضى نحو الدوائر المغرقة ويضطك عاليا وأنا أذكره بوعده وكان يزيج بكارتى ويمرّق إلى الجنة، استباح جسدى كثيراً وأراد المكوث لأطول فترة ممكنة فسحق روى متعمدا وأرغمنى على الانزواء فيما بينه وبين الآلم، وأغمض عيني الكاذبتين وضطك، واثما اصرخ ولا أعود مثلهن، وأكذب على أمى، وأحب الضفدعة، يضغط الأستاذ كثفى ويرشق العصا فى اطمئنانى، كل أهل النار من النساء، سأحتفى بأبى وأبى، لن أكون امرأة أبداً، فى السماء الأولى سوف تعرح النساء ويكشفن النهود ويصرخن، لكن الرجال الكاذبين دائما يتكثرون على الأرائك وحدهم وأنا متعبة للغاية ومحصورة بين سماين بلا مبرر، أبكى فى حضن حبيبى وأنثى تحت الدرج، أخبرت أوردتى من الأستاذ وأقرأ قصار السور، أربع يدى وأنا أقرأ وأغمض عين قلبى وأكذب، لكنه كمش صدرى فلم يجد القلب الذى أنزوى بين القصائد والحنين، وتعد حبيبى بين الحور ولم يلق جسدى المنهوب وأنا أنادى بأثر رجعى، ويجب دمس على حواف السماوات فتتغلق صمامات القلب، تتشظى روى بين الحنين والفقد، ويعدن أبكاراً، فلا يكتب حبيبى القصائد أبداً، ولا يجد مبرراً يللم به جسدى الذى تنأثر بين الآيات.

ثقوب الحروف



قطعت شطرا شفافاً صغيراً من ظفري الطويل.. نسيت منذ فترة طويلة أن افعل ذلك، وكنت معتادة أن افعل حين اعم بالخروج.. غير أنني لست أستطيع تحديد هذه اللحظة.

اخرج فجأة، اتعمس رأسي .. حجمها يخفق مادامت فوقها تلك القبعة الأنيقة السوداء التي لم أزحها عنها منذ سنوات.. ومازلت أرى أنفي يسير أمامي وتسير القطة.

لا حاجة بي إلى التفكير.. ولكن من أنا؟.. ما زلت في الواحدة والعشرين.. ربما الواحدة وليس الثانية.

ها قد اقتحمت الشوارع بجسد ينشطر إلى مقطعين طوليين جميلين وخصلة حادة مكثفة من شعري.. انشطرت الشوارع من أجلي وتوزعت ضفاف النيل على جانبي جسدي وانطفأت بقعة غامضة كانت تتبعني في الأعلى .

ينتفض حذائي الطرى ذو العنق الطويل الذي ظللت ارتديه منذ ذلك الزمن البعيد.. تنتفض أثناء قتل الأركان وأوراق الأشجار ويدي، أرتعد.. انطلق دون هدف لتابعة نظرات من حولي.

تتطاير أوراق المحاضرات عبر الردهتين الرماديتين المزديتين إلى نواب كبير ومقهى فارغ على قارعة طريق مسدود.. ومع ذلك فلم أدر بعد من أنا ولم خرجت اليوم وكنت قررت الهدوء..

قال لي يوما: هدوك يلقني ..

قلت له: كان خوفي الوحيد هو أن تكتشف - لأن عينيك واسعتان - أنني أحبيبتك بعدما كبرت وبعد الدرس الأول ساعة لحسنتي أنظر بشوق ولهفة إلى نظارتك وحركتك وأنت تجرى دون سبب.

قال: ولماذا لم نلتق قبلاً؟

ثم أخفتني...

ساعاتي متوقفة.. خصلاتتي متوقفة، وأنا أمر بين كويين وحدائين بالمقهى نمو للبنى المظلم المجهول الذى ذكرتنى هيبته بك.. أكره اللون الأسود بينما يبتعد شبحك قليلاً..

كان خوفي الوحيد هو من تلك الأطراف الطرية المتصصة باللحم من أظافرى - وقد تكونت منذ لحظة - أن تسقط كالوراق الخريف، فلا تستطيل خصلات شعري الملونة التى امتلكتها أخيراً - والتي تحرك بعض انفجاراتي الداخلية اللامفهومة والتلذذ بكآبة الصمت فيتمايل ظله فى تلك الأيام التى تظللنى كغيمة.. أكنت طفلة معك أم كنت كبرت؟

أذكر فقط حينما اتخذ جسدى هيئة قيمة مطوية فى تبعثر ولا أكاد أذكر، حين قابلتك لأول مرة، سوى أن حجم رأسى نما قليلاً وحده وصار قادراً على أن يغطي أخيراً بخمار مدرستي الأبيض، لكنك لم تلحظ ذلك، فقد ارتعدت بين يديك حينما حاولت لمس شعري وكنتفى وانزلت كفك على ذراعى اللساء المتوقفة البديئة .. بعدها تصاحبت مع قطة قديمة لاتعرفها أنت.

حكيت لك يومها أنى لا أدرى إن كنت صغيرة وأنى ثرثرة وكاذبة وأننى أكره اللغة الفرنسية وهذا السلم الضيق المزدى إلى الردهة وهو يستقيم بين ذراعيك عندما حاصرتنى هناك أمام الضوء الخافت لست أفهم كلمة «الوطن» تلك التى يرددونها كثيراً.

لقد حكيت لك كيف بذلت جهداً مضنياً لإخراج ملابس بهلوانية قديمة من خزانتي لألعب بها وأحسوها بأى شيء.. كان من بين الملابس جوربان أحمران بلون نماء الزهور.. لست أنكر كيف وصفت لك أنني استطعت أن امتطييهما وهما مهلهلان وحدى دون عنف.. ولحنى كلب الجيران وأنا أهرع سريعاً وقد بدت على وجهى تعبيرات غامضة واختزقت الخرابات لاسير بين حضابها، ثم أسقط وأفريق على صورة أحد الصغار المتشردين يقف مذهولاً أمام يدي اللطفتين بسائل بنى شفاف ذى رائحة كريهة.

كنت مذهولة من نفسى كما نزلت منك إذ بدأ دخانك فى الاقتراب نموى.. كان ثمة بيضة صفراء باهتة مشمشة، ظهرت خفيفة وأنا ملقاة بين قمامات الخرابات المتناثرة.. لعلى ظننت أن البيضة صالحة للاكل، لكن سائلها الطرى كان قد انزلق

على جوربى الأحمر المشتق القديم.. بدا السائل كبشرة امرأة عجوز تحاول عبثا التجميل بالمساحيق... صار الجورب يتهدل.. وصار دخانك يغلنى ويستدير بى.. وازداد السائل فى انزلاقه.. خيل لى أن الزلال الفاسد سيفطينى وصرخت.. ثم اصطدمت بجسدىك الثقيل وبوجهك.. وحاولت تقبيلى فهريت.

كان الصغار قد كثر عددهم من حولى بجگا عن أمر مدهش يثيرهم لكنى لم أجد أبدا من كان مغامرا فذا مثلى إلى حد اللعب بببيض الخرابات، وإن كان من المحتمل أن يكون بيض طيور مختنئة خجلت من قبحها فوارت نفسها - مثلى أحيانا - وألقت به فى وجه الشمس.

لقد تذكرت أننى رحلت من مدينة «وهران»^(١) بعد تلك الحادثة، دون أن تلقننى الحروف الأخيرة من اللغة الأكادية، قلت لى إنها الطريق لتعلم كل اللغات بما فى ذلك كلمة «الوطن».

لقد اندثرت بعدما وصرت أراك فى نوافذ القطارات وفى رسومات تلك اللغة.. تبتسم لى وتحذرنى من بيض الخرابات.. ولم أكن أدري ساعتها هل أخاف منك أم أحبك أم.. أم اقترب رغما عنى منك كى تظهر من جديد.

فى تلك الليلة التى ظهرت فيها نجاة مرة أخرى اختلطت أصوات قرقعات طباشير الفصل وطرششات العجين فى المنزل المجاور والنباح والمواء وحفيف النخيل والبذور على الشاطئ وهمس النمل والأذان فى الفجر وعلقات الرصاص وصوت نريف العيون.. وظللت واقفة أمام المرأة أرتدى وأنزع خمارى.

كان لدينتى البعيدة الخشبية خلف القطارات والقضبان المتشاجرة المتعامدة عبق وعينان سوداوان تنامان فى أحضان جبال «المراجاجو»^(٢) وتضمان أقواسا حادة من كورنيش صامت تثقل أنفى من حين لآخر بالبراق الذليل السقيم.

استمرت طلقات الرصاص تهمو بقات الساعات وتشق أنهارا.. تصاعدت لى الرجال السود كالدخان.. كالثهب.. انهمرت النظرات القاسية فوقى تواربها أرضفة باهتة اللون تتلالا حتى تصمت تماما، ويقتصر الكون فى تفاحة لامعة اتحسس فيها استدارة آخر البحر لكنه توقف.

انحدر جفنى المتكاسل نحو بساط الموج الأزرق المخيف والصخور المهشمة دون هدف. وصرت أفزع كل يوم حين يترأى لى وجهى الآخر فى إحدى الصخور الصلاقة الخيفة أو أحد الأرضفة اللامعة وقد اكتست ضوءا سماويا كنت أشعر أنى إثنان.. ولست أدري كيف لمحتك رغم ذلك، وأنت تصعد الجبل لتحتمى به من الرجال السود وهم يتصاعدون

١ - وهران. عاصمة الغرب الجزائرى

جبال المراجاجو: جبال خضراء تطل على المدينة، وتعلوها كاتدرائية قديمة.

خلفك كالجثث.. لقد اختفيت ذعرا خلف أجراس الكاندرائية الصامتة العتيقة.

كنت أودعنى أشعارك وكتبك الثقيلة لكنك رفضت أن ألحك وحيدا وأن أساعدك فى بناء مخبأ صغير يخفيه هدير موج البحر، فمحتك كفى وغادرتك وأنا أبتمس. فقد أتذكر الآن صوت الرياح وهى تقتل البحر، وقد أخافتنى فتناسيت الليل وهى يهبط ويختلط بالأجراس ونامت فى عيني خمس نجوم سمعت حفيفها.. ثم اختفت وتحولت إلى أشباح رجل دون عيون.

استدارت الموجات الصغيرة فى لوحة البحر الساكن من الأسفل واستلقت عيناى فى تلهما الصغير تتحركان للمرة الأولى فى مواجهة اللوحة والسفينة التى كانت تغرق من بعيد.

هدأت أنفانى.. ظلنا فى مكانهما طيلة سنوات تستقبلان الصمت الصارخ وتنامان فى هدير موج دون راحة.

صار ثمة ناي غريب يصدر من خلف الأمواج كل صيف، بينما تشعب بعيدا وجهه القرى والمدارس البيضاء الفقيرة.. ثم ماتت الطلوزينات والعينين والموجات فى وهران فجأة، ولم تكن ولدت قبل ظهورى وقبل اغتيالك، جفت الاصداف فى رعشات البحر المقاوم وسالت دماؤه.

احتضنت رأسى الصخرى الذى لم يزم منذ تلك الليلة التى شهدت فيها مخاض القطة الصغيرة التى أبت إلا أن ترافقك فى الجبل فى بطء، وحين مات برز الفجر وأسقطوك فى بئر الكاندرائية ودفنت الأجراس وركضت المم دموعى العاجزة من فوق الرذاذ.

التفت عيناى فوق السماء.. كنت لم أزل بعد أردد حروف اللفة الأخيرة وأدس عروقى وأحفر شرابين غاضبة نافرة كالخيل فى معصمى.

ظل ظال رأسى الصغير مستلقيا عامين، كما ظلت أبحث بجنون عن القطة الصغيرة التى تسلت وهربت بدموعى ويأداها ويقلبطاتها فى فمها، وتوحشت أسنانها وتورمت أظفارها وصارت ذات عيون كثيرة تذكرنى بقبب الرصاص فى رأسك الذى تفجر بصمت أشبه بصمت حواف متاثير الطيور.. كانت أجنحة النورس موجا متلاطمًا ذا وجنات منجبة والصخور تنعق.

نام الليل إلى جانبى، وصار لشعري رائحة الياسمين.. تصورت أننى قد أجذك ومعك حبيبك الخضراء قابعا داخل الطغالب البحرية ممددا تحتاج إلى، وتستوى قصيدة جديدة، هذه المرة بالعربية، لا بالفرنسية.

بحثت عنك فى محطات القطار.. فى المحارات.. فى الحفر.. فى السوق.. فى الجبال.. فى الشوارع والخرابات.. خلف النوافذ.. فى السفن الفارقة.. بين أخشاب البنايات.. على كراسى المقاهى..

كان العنكبوت صديقك وصل وأمدد ليموت معنى بين سيقان الكرسي.. ما زلت لا أعرف إن كنت حية أم أنى مت لحظة

سقوطك وارطامك بيمائك.

لقد وزعت جسدي بين ثقب رأسك.. حروفا حروفا.. وظلت حروف المنكوت وشفتاي تتصاعد كال دخان.. وتتسرب من
النافذة الملونة للمبنى المظلم المجهول مخلفة وراءها سحبا بيضاء.



مخاضات



غدًا سيسافر.. سيجمل في حقيبته منديلًا من القماش وماكينة حلاقة ومسواكًا وبضعة جنبيات، وسيحمل في وجهه ذات العيون التي تنغرنى بحزنها المكتوم تحت بياض العينين وفي القنامة المحيطة بمحجريهما سيختفي من البيت ولن تعود ترقني رؤيته وهو مكشوف الساقين ليلاً. تحابلي كي أستطيع تغطيته دون أن يوقظه شعوره بامتداد الغطاء عليه فيفتح عينونه على وقفتي المتلصصة بحواره ويفعل ذات الفعل . حينما يتفض جسده ويعطى وجهه للحائط ويبعد الغطاء تمامًا . تلك الفعل التي لا أحكيها لأحد . في الصباح.

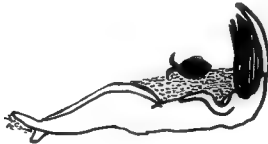
غدًا سيسامر ولن أحتك به وأنا أعبر الممر المؤدى للمطبخ بينما رداد وشوته يفرش بلاطات ما تحت الحوض صوت ارتطام وجهه بالماء ويصفقه حين ينتهي وثمة همهمات غامضة يحدث بها الله بعد نهايات صلواته وأنا سأنكش الأوراق حولي كما أشتتهى. سأفترج على «نادى السينما» وسأسهر حتى أسمع صلاة فجر الراديو. سأتنفس الهواء في الشوارع الرئيسية وسأغني فيها حين أريد وربما سأتوقف حين يخيّل لي أنني أرى عيونًا مثل بمصة خافتة وفي طعم أشيائي الخاصة - فصيلة دمي ولون بشرتي وذات الجبين الضيق - وقتها أصمت قليلاً ثم يصدر مني كلام كهملات ما بعد الصلوات.

غدًا سيسافر وسيبدأ نريف التذكر ورائحة أشياء صغيرة بدأت من عندها الدائرة كأن تضحك عيوني حينما يوبخه المدرسون لفشله في كتابة حرف الهاء أو أن يحمر وجهه بعد أن يصوق العيال لأصابعي التي طالت سلسلة جرس

المدرسة وفوزى بالرهان. يومها تركنى أعود للبيت وحدى وبعد عشرين عاماً ومئات الأحداث أثار لأحد الشوارع الجانبية التى تصل لبيتنا فحسب بلا هواء ولا عربات تمر ولا أية مساحات كافية لرؤية سماء ينيرها قمر مكتمل. أثار لأحد الشوارع الجانبية تلك التى ببيوت صامئة على الجانبين وفى الأرض تراب ومياه صرف صحى. ساعتها قلت «لا» فبدت عيناه مخيفتين كعيني جثة لم استطع نسيانها حتى وأنا أستنشق هواء الشارع الرئيسى وأعبر أنوار محلاته بمفردي بينما أصابعى تتحسس آثار صفقته على جانب وجهى.

غداً سيسافر. ستبكى أُمى كثيراً وستذكره بجملة أو اثنتين فى كل مرة نجتمع فيها حول طعام جيد وسألح نظرتة محطوة فوق ملامح أبى الذى صار وجهه مليئاً بالصمت. سأجمع صورنا القديمة وسأحاول تتبع مراحل تطور حزن العينين. سأسأل أُمى عما إذا كانت القابلة قد رشت فيهما ماء مملحاً أو رماد احتراق عروسة ورقية أو أى شئ. من هذا القبيل وسأهرب من أمامها بسرعة قبل أن تتذكره وتكرر كلاماً له معنى واحد تفهمه كالتناثر وإن كان ظاهره هو الحديث عن «حنيته» عليها وابتسامة سننّه المكسورة وعيونه التى كانت نساء العائلة يُطلن النظر إليها فى شهور حملهن الأولى ثم ينجن أولاداً ليست لهم ذات العين. ثم تضفر ذلك كله بكلمة «لا» التى كنت أطلقها فى وجهه فتردت عليه جروحاً بالعدة ويولاً مدمماً وحزناً مكتوماً تحت بياض العينين وترتد على صفعات بجانب الوجه.

غداً سيسافر سيعرض عليه أبى نقوداً وسيرفضها. سيخرج أبى من صمته ويقول له «إذاً أوصلك» فيهب الآخر رأسه ويدارى صوته المخنوق ويمشى وحده. حينئذ سأحكم لف الغطاء حول جسدى وسأصنع النوم العميق كى لا يسمع أحد تلك الدقات التى توشك أن تفكك صدرى. سأحتمل مرور الثلاثين دقيقة التالية لصوت ارتطام الباب خلفه ثم أزيح الغطاء ببطء المستيقظين وأقوم. فى طريقى للحمام سأحاول التماسك أمام رذاذ وضوئه الباقى تحت الحوص. سأخلع ملابسى بسرعة وسأطلق شهقتى تحت رشاش الماء.



لعبة الموت*



ملامة بيضاء كبيرة مربعة.. يسكنون بأطرافها. أربعة رجال أو ربما أكثر. ويقذفون بك إلى أعلى. ثم يلتقطونك صائحين. وأنت زائغ البحر. لاهث الأنفاس. يكاد قلبك ينخلع كلما قاربت قمة شيء بدا لك بعيداً وأنت على قدميك تفكر سريعاً متى تنتهي لعبة الموت؟ وكيف ستكون حركتك على الأرض بعد ذلك؟ (هل قرأت يوماً قصص «لاكي لوك» المصرية؟).

برميل يمتلئ زيتاً أو قاراً.. وعدد من فتيان الكاروبى الأقوياء الهازئين يلتفون حولك أيها الغريب. القادم حديثاً إلى مدينتهم المنفية في الصحراء. ويقذفون بك فوق الملانة البيضاء بجوار البرميل الكبير. ثم يغطسونك فيه قليلاً قبلما يدفعون بك إلى كومة هائلة من ريش الدجاج الأبيض. الذى يلتصق بك وأنت مازلت تعاني الفتيان والدهشة فتصير مثل ديك كبير موغر الريش، ويانس. (ها أنت الآن تتذكر قصص الطفولة المصرية؟).

تغتسل فى الفندق الغريب. وتزول عنك رائحة الزيت الأسود والدهشة .. تقف على قدميك راسخاً. وتحكم إغلاق الأذراع التى تزين سترتك البنية.. تكتم رغبة فى التقيؤ. وتخرج إلى الصحراء منتفخاً بنفصر. يراك بعضهم فينحنون لك. والبعض الآخر يسخر من بروك الإنجليزى. لكنك الآن تعرف لعبة الموت وتحفظ طقوس اختباراتهم عن ظهر قلب. صرت رجلاً بحق. تستطيع الآن أن تدخن سيجارة ملفوفة بيضاء وتتركها تتدلى من جانب فمك الأيسر. عن عمد. نعم. ضع يدك

* من مجموعة قيد النشر بعنوان دنيازاد

فى جيب المصديرى الضيق. وانظر إلى الأفق البعيد وفكر. أنت الآن «لاكى لوك» نفسه. لا ينقص سوى حصان هزيل وطبيب. يشاركك الصمت والتأمل والمغامرة والوحدة. أنت الآن قاهر هؤلاء الأوغاد المخبولين وسيدهم لن يستطيع أحد أن يربطك من أطرافك الأربعة إلى أوتاد أربعة فى شمس الصحراء. ويصب عليك العسل حتى يلكك النمل. ولن يستطيع أحد أن يقودك إلى ممر ضيق بين جبلين ليصب على رأسك وراس حصانك قدرا من الزيت المغلى. ولن يجزئ أى منهم على إيدائك فى أثناء احتسانك الخمر فى البار الوحيد المكثظ بالبلهاء. تستطيع فوق ذلك أن تمسك دفاتك المرتدية ثوبها الأحمر المطرز بالأسود اللامع من خصرها وتقبلها فى فمها أمام الجميع. فيحسدونك ولا يقتربون منها أثناء سفرك قط. كما تستطيع أن تغادر الفندق دون أن تدفع الحساب ودون أن تصطحب أنيساً. فلا بد أنك عائد. عائد إلى صفحتك القديمة المصورة. فى كتابك القديم المصور «لعبة الموت».

وربما لا يسمونها هكذا بالإنجليزية. فقد قرأت قصص لاكى لوك وأنا فى الثانية عشرة من عمري. ما زلت أذكر تفاصيل اللعبة. التى داهمتنى ذات مساء قريب.. وكنت أعد الأيام التى مرت بعد الشهر الثالث من موت «دنيازاد» مرت إذن تسعة أيام. واليوم هو الخميس. لم يعد الإثنين يعمل حزنه الخاص ولم يعد الخامس عشر من الشهر يخلف غصة فى الحلق. لكنى. أتذكر ما زلت وأبكي.

وربما أكون قد خضت حقاً لعبة موت مشابهة. وطقوس اختبارات أخرى. تقتل الخوف والدهشة الفزعة لم يتبق ربما سوى اكتساب مناعات الفقد والقدرة المستسلمة والترقب. احتساء الشاي كل يوم دون ملعقة سكر واحدة. ودون إحساس بالمرارة. هكذا. لم يتبق سوى أن أصنع ليلة حب مماثلة لتلك التى عرفتها منذ ما يقرب من عام أن أضع حلماً آخر بالانتظار. هل تكون هذه المرة أيضاً بنتاً؟ وكيف أسميها؟

ليس من السهل أن تخرج من مأزق التفكير اليومي فى الموت. دون أن تفقد بضع ذرات من وجودك الملموس.. قد تتساقط خصلات شعرك فى هدوء الأيام التالية وقد تظل فى الليل معطوح العينين على الأرض. وقد تقضم أظافرك من آخرها وأنت تقرأ جريدة الصباح وربما أيضاً تفقد شهيتك للطعام وتفقد معها بضع كيلوجرامات زائدة. وتضع نظارة طبية للمرة الأولى فى حياتك. وتتبع قرصين من الدواء الذى أكد عليه الطبيب بعد كل غداء. وتشعر بالهزال فى ساقيك فتترفعهما فوق وسادة كبيرة طيلة الليل. وتندفع الدماء إلى رأسك بطيئة حين تهب من كابوسك المعتاد. فتترنح فى طريقك للحمام. وتتقيأ الطعام والدواء والزغبة فى البقاء. حياً هكذا. لكنت تعرف الآن جيداً لعبة الموت. فلا تراوغ. ولا تندفع ثانية فوق الملاءة البيضاء. التى ترفعك إلى قمم الأشجار وتتقطك ثانية رائحة البصر.. فقط انظر فى مرآة الحمام إلى شحوبك الجميل. وتذكر أنك ما زلت تحيا.

انتظرت خمسة أيام بعد انتهاء الغزف. وأضأت شمعة فى غرفة نومنا المربعة. ارتديت بيجامة بيضاء شفافة. وتركت فتحة كبيرة يطل منها عنقى وصدرى. استلقيت إلى جوار زوجى وبحثت أتطلع إلى خيالات الظل المرتسمة على الفرائش وفوق الصوان كل شيء خاضع الآن للضوء الضعيف المراقص المنبعث من الشمعة الحمراء. كل شيء يتقافز بطيئا فى حركة متكررة فوق الجدران (تتهادى سريعا يا صديقى فوق ملائكت البيضاء لكنت لن تلبث أن تلحق بالهواء الفاصل بين روسهم وبين قمم الأشجار القريبة. ترتفع وتهوى. ثم ترتفع ثانية وتطن أنك لن تبلغ الأرض قط. ثم ترتفع وترتفع وترتفع. على صياحهم المحموم. وتهبط مرة واحدة وأخيرة لتلمس بأطرافك المتقلصة أطراف الملاة الساكنة الآن. وبين ضحكاتهم ولمفهم تنصت إلى دقات قلب المتسارعة. وتكشف عن عينيك الفشاة مازلت تحيا. وتنتظر اختبارهم التالى)

دفعنى زوجى بحركة رقيقة من يديه.. كنت أتمدد عارية فوق جسده. وكانت حبات العرق تغطى صدرينا المتلاصقين استلقى فوق ظهري إلى جواره وأمد يدي إلى بطنى الذى تكور بين جنبى خائفا مرتعشا، أى لعبة نلعبها الآن ثانية؟..

تحدى خوفك، هذا كل ما فى الأمر. وتنصت إلى صوت الدماء المتدفقة فى عروقه، حارة. وتحكم إغلاق أزرار سترتك ثانية. حتى لا يصيبك الهواء القادم من النافذة الصيفية تفكر فى حصانك الهزيل وفى فتاتك المفتونة بك وفى صحرائك الممتدة إلى الأبد. وتمضى فى الطريق الذى خططته بيدك فوق صفحة السماء لا تلوى على شيء الموت حل. الموت حل ورحل. والانتظار لا طائل منه.



تعالیٰ للعب



مدرس الرسم كان إذا أمسك الورقة والقلم، فسيرسم وجهها، ومدرس الحساب عيناه دائماً على وردتين في صدرها، وبين كل نظرة وأخرى، قد يكمل المسألة، أو يأخذ نفساً عميقاً من سيجارته. ومدرس الألعاب، كان يشحك حين تجرى، أو تضع يدها في خصرها لتعيد ثني الجذع، ويناديها «يا كلبوطة».

كان اسمها هند، وإذا غافلت الملائكة، وجاءت فلن تبيع ورونها، وإن تعقب شعرها للوراء وتدخن البانجو، وإن تخفى وجهها عن مدرسة الإنجليزى...

ستخبئني تحت سرير جدتي، وقد تمنني بالهرب...

... «تعالى»

... «تعالى»

الشمس كانت مشرقة ذلك اليوم

«لكنها تكون مشرقة كل يوم»

.. لا اعرف فقط احسست بها كذلك... أريد أن أركل كل لعبي وأن ازحف من تحت عقب باب الحديقة إلى الشارع..

«أمك ستقول تربية شوارع»

.. ليس مهما، المهم أن أخرج... «أخرجني»

.. سأقضي تنعثر في الأرض... «ازحفي»

.. لا أحب الزحف، لو تسقلت الباب هل سأخرج؟!

«ربما»

.. الباب أمليس.. «تسلقى الحائطه إنهم يركضون ويتبادلون الكرات والبنات تصفق «ازحفي أكثر»

(ازحف، ازحف، ازحف... الرصيف بارد، والبنات أغلقن النوافذ والصبيبة ركلوا الكرات بعيداً وبدأوا الصفيح، الليل معتم جداً يا هند وأنا خائفة.

... شمة وردة لا أعرف من أهداها له، على الطاولة، بيني وبينه. مررها على وجهي واقترب.....

هل تأكدت أن الممرات خاوية، وأنهم غادروا مكاتبهم ولم يتركوا إلا السكن؟!

هل بيعت الساعى ليحضر لك القمر؟!

أنا تأكدت أن الممرات من خلف الزجاج المعتم تجرى، وأن بها أشخاصاً لم يعرفوني بعد اقترب، سأسمع لك، حتى لو تقلبت في فراشك، وتناجيت، وقلت... «وما المانع..؟! أنت جميلة على أية حال»

(انمسي مع الملائكة تلك الليلة واتركي صدري لمن أحب)

حمص الشام، والترمس، وعقود الياسمين والورد الصغيرة أشياء رخيصة جداً وتباع على الأرصفة... للمجبيين

كل من في الشارع سيعرفني

على الرصيف أولاد يتسكعون ويصفرون لى.. كان ذلك منذ عشر سنوات، وكنت بجديلتين وقميص أبيض، وفى شعري محبس.. به فراشة وفى الزقاق قهوة كان يجلس عليها أبى وأصدقائه يخفون زجاجات البيرة عن أعين المارة إذا كانوا بناتهم.

وفى الرصيف المقابل ستركلض مدرسة الإنجليزى تحيلة وببضاء وشعرها دائماً مقصوص وستقول لى «هاى»، وعلى السلطات ستقابلنى صديقتى وهى فى الشهر الثامن، وفى يدها طفلة، سوف أخفى عيني بنظارة معتمة، وإن اتلفت جولى، وسأدير الخاتم العريض ليصبح دبلة، وأخضعه فى كفى الشمال وأضع حول وجهى غطاء خفيفاً.

سيعرفوننى من شعري؟! وربما من مشيتى، ساركض أكثر وأكثر.. والمر تكس فيه النسوة، والمرضة ستسألنى «عروسة؟»

وفى المعمل المقابل ستقول أخرى «جروك» وحين أنظر له فلن أطالبه بشىء، فقط سأسأله أن يعطينى صورة هند التى كانت تلاعب قططاً فى سلة، رسمتها ذات يوم على مرآة مشروخة.

... يده تتحسس وجهى، تتحسسه أكثر.. «الحمد لله؟».. يسأل .. ابتسامة أخرى، يرفع رأسى، جسدى، كانت هناك امرأة تحمل النسوة المفلوقات فى الملاءات وهن يترجعن. أين ذهبت؟

لماذا لم تلغظنى؟!.. سيتحسس مرة أخرى رأسى وجسدى، ويقول لها: «دعها»

يفتح ياقة صدرى، يمد يده...

هل هو الدوار أم الناس أم تلك الروائح التى ما زالت تأكل فى جدار معدتى؟!؟

«الحمد لله؟» يتحسس جسدى أكثر، ومن خصرى يستندى وأنا أمشى فى الطرقات المعقمة وفى جولى قطعة من القطن، وفى دسى الخدر، ومن حولى رجلان، واحد بمعطف أبيض يتحسس جسدى ويسأل.. «الحمد لله؟» وآخر منزى على الحائط بعد قليل سيسحبني ويقول: «ما المشكلة؟» انام على ساقها، تلاعب قططها وقد تغزل لى فى الليل عقود الياسمين وفى الصباح نخلعها من أعناقنا ونعلقها على الصور الميتة فى إطاراتها، وإذا بكت عيونها مرة أخرى فسأقول لها «ما المشكلة؟» ما المشكلة؟ قطعة لحم، كتلة قطن، بقعة دم؟!..

تعمق شعرها للوراء، وفى الهواء دخان، وفى مفرق شعرها ندبة.. «هل كوتك أمك بين مفرق شعرك كى تكفى عن البكا؟» «سألتها فتقول: «هل جريت البانجو؟»

.. اركض بين حاجبيها الثقيلين «لاء ولم اقرأ سيمون دي بوفوار ولا فرانسوا ساجان

.. شكلك على العموم رومانتيكي

تركض فارة من الرصيف إلى الرصيف.. تقترب مني أكثر.. فأقول لها..

.. هل تحبين أحدا؟!، هل كان لك ضفائر؟!

هويت أنا وهند من المدرسة ذات يوم.. وكفشنا في الخلاه، جدلت لي عقدًا من الفل وقالت:

ساعلمك الرقص..

ثم خيأتني تحت سرير جدتي ورحلت مع الملائكة.. وإذا وضعتني في كلبها فلن تضربني أمي هل تعرفين هذا؟!

إنها الآن تلفظ قملنا ولحما ودما، أو تلاعب قططاصغيرة، شكلها أيضا رومانتيكي.



أصولها المصرية القنينة ..

وفي عام ١٩٢٦ توجت الباحثة جهودها والشرق الأول من مشروعاتها الكبيرة لدراسة أقاليم مصر وألياتها وإسقاطيرها، بإصدارها لكتاب (فلأحر مصر)، الذي يضعه بين يدي الكاتب أحمد محمود بين يدي القارئ العربي تحت عنوان الناس في صعيد مصر..

ولأننا في هذه اللحظة بالذات أوج ما نكون إلى إعادة اكتشاف روح مصر والحقائق الضاربة في أعماق اللاوعي المصري، التي تؤكد تجانس كل المصريين بعد أن تولت محاولات تأجيح الفتن الطائفية والعنصرية الكريهة واختلاق صور نمطية مصطنعة تفرق بين شمال الوادي وجنوبه، ولو حتى من قبيل التنكيت، لأهداف يفسرها الله والمتربصون بمصر.. ولأن سر مصر تاه في زوايا النفس تحت وطأة الضربات والصراعات اليومية، ليصبح حاضراً مهبطاً ومستقبلنا غامضاً.. لذلك كله تصبح محاولة إعادة اكتشاف الذات أمراً لا غنى عنه، حتى لو كان ذلك من خلال عيون الغرباء بعد أن غفلنا نحن عنه!

في إطار هذه المحاولة يقدم الأستاذ أحمد محمود كتاب (الناس في صعيد مصر) لنعائش - بعيداً عن النكت والتشنيحات والمبالغات - صورة من حياة سكان جنوب الوادي، لم تلمس السنين ملامحها.. بل لعل بعد الشقة الزمنية بين تاريخ تأليف الكتاب وترجمته، وتأكيد المترجم الصعيدي الأصل لاستمرارية كثير من الظواهر التي رصبتها المؤلفة، إنما يؤكد تواصل الحاضر بالماضي..

وعلى صفحات الكتاب يكتشف القارئ أي كان موقعه الجغرافي على خريطة الوادي إلى أي مدى تركت الطبيعة بصمتها على روحه وشخصيته.. فالصحراء المخيفة المحيطة بالوادي أورتته الخوف من الضياع. والعمارة؛ ومن الوادي اكتسب الرضا والصبر وطيبة القلب وروح المرح الذي سرعان ما يحل مكانها الغضب والمشاغرة المتأججة التي يشعلها الحر.. ثم يكتشف مع فصول الكتاب المتتالية التي خصصتها الكاتبة للمرأة والطفل والأنشطة اليومية والأمراض والاحتفالات والطقوس، وحتى

الشعونة، مدى التشابه في العادات والممارسات على امتداد الوادي.. ففي نفس الوقت الذي كانت تطوف المرأة في الصعيد حول الحجر الأثري الكبير أملاً في الإجاب، كانت المرأة في شمال الوادي تؤدي الطقس نفسه لذات الهدف والملاحظة نفسها تتكرر في تقاليد الزواج والميلاد و (السبور) وحتى طقوس الموت...

ومن أكثر فصول الكتاب إمتاعاً وإثارة للدهشة ذلك الفصل الذي خصصته الكاتبة لتناول أعمال السحر والشعونة والحمد.. فرغم أن أهم ما يميز عمل وينفريد بلاكمان بشكل عام هو معاشتها الكاملة للفلاحين في قراهم إلا أن لفظة الكتابة في هذا الفصل بالذات كفيلة بأن تدفع القارئ للتساؤل.. هل أذابت شمس الجنوب الحارقة كل معلومات الكاتبة عن حقيقة التمان وأصولها ليحل محلها إيمان مطلق بفعولها؟! أم أن الكاتبة بلغت أقصى درجات التقمص لشخصية المرأة الصعيدية وهي تكتب هذا الفصل فلم يبق ما يدل على هويتها سوى بشرتها البيضاء وشعرها الأشقر؟!

وفى النهاية تقدم الكاتبة أهم
فصول عملها، والذي اختارت له
عنوان (اشياء مصر القديمة)
وحاولت خلاله أن ترصد العادات
والمعتقدات وأصولها الفرعونية..

وإذا كانت العين الغربية قادرة
على أن ترصد كثيراً من الظواهر
التي قد نغفل عنها لظول مسا
اعتدناها وعاشناها، فإنها كثيراً ما

تخطئ فهم دلالات بعض الأحداث،
وهنا يتبدى لنا الجهد الذى قام به
المترجم فى الشرح والتصحيح
لبعض الأحداث والوقائع التى
أوردتها الكاتبة فى نهاية كل فصل..

ومن المؤسف بالفسعل أن
وينفريد بلاكممان لم تستطع
لأسباب غير معروفة أن تواصل
مشروعها الكبير لتقدم مجموعة

الدراسات التى كانت قد اعتزمت
القيام بها عن الوجه البصرى
والواحات والنوى وأولياء مصر،
ولعل صدور هذا الكتاب اليوم يحفز
باحثينا للقيام بمغامرة شبيهة
بمغامرة وينفريد بلاكممان فى
المشريات، ليقدموا صورة حقيقية
عن الناس فى بر مصر، وسر الروح
التي يحاول البعض استلابها...



أصولها المصرية القديمة ..

وفي عام ١٩٢٦ توجت الباحثة جهودها والشرق الأول من مشروعاتها الكبير لدراسة أقاليم مصر وأولياتها وأساطيرها، بإصدارها لكتاب (فلأحو مصر)، الذي يضعه اليوم الكاتب أحمد محمود بين يدي القارئ العربي تحت عنوان الناس في صعيد مصر..

ولأننا في هذه اللحظة بالذات أحوج ما نكون إلى إعادة اكتشاف روح مصر والحقائق الضاربة في أعماق اللاوعي المصري، التي تؤكد تجانس كل المصريين بعد أن توالى محاولات تلجيح الفتن الطائفية والعنصرية الكريهة واختلاق صور نمطية مصطنعة تفرق بين شمال الوادي وجنوبه، ولو حتى من قبيل التنكيت، لأهداف يكرسها الله والمتربصون بمصر.. ولأن سر مصر تاه في زوايا النفس تحت وطأة الضريات والصراعات اليومية، ليصبح حاضرتنا مهدداً ومستقبلنا غامضاً.. لذلك كله تصبح محاولة إعادة اكتشاف الذات أمراً لا غنى عنه، حتى لو كان ذلك من خلال عيون الغريباء بعد أن غفلنا نحن عنه!

في إطار هذه المحاولة يقدم الأستاذ أحمد محمود كتاب (الناس في صعيد مصر) لنعايش - بعيداً عن النكت والتشنيصات والمبالغات - صورة من حياة سكان جنوب الوادي، لم تلمس السنون ملامحها.. بل لعل بعد الشقة الزمنية بين تاريخ تأليف الكتاب وترجمته، وتأكيد المترجم الصميدى الأصل لاستمرارية كثير من الظواهر التي رصنتها المؤلفة، إنما يؤكد تواصل الحاضر بالماضي..

وعلى صفحات الكتاب يتكشف القارئ، أيا كان موقعه الجغرافي على خريطة الوادي إلى أي مدى تركت الطبيعة بصمتها على روحه وشخصيته.. فالصحراء المخيفة للحيطه بالوادي أورثته الخوف من الضياع. والمفاريت: ومن الوادي اكتسب الرضا والصبر وطيبة القلب وروح المرح الذي سرعان ما يحل مكانها الغضب والشاعر المتأججة التي يشعلها الحر.. ثم يكتشف مع فصول الكتاب المتتالية التي خصصتها الكاتبة للمرأة والطفل والأنشطة اليومية والأمراض والاحتفالات والطقوس، وحتى

الشعونة، مدى للتشابه في العادات والممارسات على امتداد الوادي.. وفي نفس الوقت الذي كانت تطوف المرأة في الصعيد حول الحجر الأثري الكبير أملاً في الإنجاب، كانت المرأة في شمال الوادي تؤدي الطقس نفسه لذات الهدف، والملاحظة نفسها تتكرر في تقاليد الزواج والميلاد و (السبور) وحتى طقوس الموت...

ومن أكثر فصول الكتاب إمتاعاً وإثارة للدهشة ذلك الفصل الذي خصصته الكاتبة لتناول أعمال السحر والشعونة والعسد... فرغم أن أهم ما يميز عمل وينفريد بلاكمان بشكل عام هو معابشتها الكاملة للفلّاحين في قراهم إلا أن لفة الكتابة في هذا الفصل بالذات كفيلة بأن تدفع القارئ، للتساؤل.. هل أذابت شمس الجنوب الصارقة كل معلومات الكاتبة عن حقيقة التماثل وأصولها ليحل محلها إيمان مطلق بمفعولها؟ أم أن الكاتبة بلغت أقصى درجات التقمص لشخصية المرأة الصعيدية وهي تكتب هذا الفصل فلم يبق ما يدل على هويتها سوى بشرتها البيضاء وشعرها الأشقر؟!

وفى النهاية تقدم الكاتبة أهم
فصول عملها، والذي اختارت له
عنوان (أشياء مصر القديمة)
وحاولت خلاله أن ترصد العادات
والمعتقدات وأصولها الفرعونية..

وإذا كانت العين الغربية قادرة
على أن ترصد كثيراً من الظواهر
التي قد نفل عنها أطول ما
اعتدناها وعاشناها، فإنها كثيراً ما

تخطئ فهم دلالات بعض الأحداث،
وهنا يتبدى لنا الجهد الذى قام به
المترجم فى الشرح والتصحيح
لبعض الأحداث والوقائع التى
أوردتها الكاتبة فى نهاية كل فصل..

ومن المؤسف بالغمس أن
وينفريد بلاكمان لم تستطع
لأسباب غير معروفة أن تواصل
مشروعها الكبير لتقدم مجموعة

الدراسات التى كانت قد اعتزمت
القيام بها عن الوجه البصرى
والواحات والنوى وأولياء مصر،
ولعل صدور هذا الكتاب اليوم يحفز
باحثينا للقيام بمغامرة شبيهة
بمغامرة وينفريد بلاكمان فى
العشرينات، ليقدموا صورة حقيقية
عن الناس فى بر مصر، وسر الروح
التي يحاول البعض استلابها...



المعاصرة حجاب

الكريم، والشهادات التي أدلى بها تلاميذه وأصدقائه ومعاصروه، ومنها شهادات جاءت في غمرة الإحساس بالفقد؛ وضم إلى ذلك كله قسمًا عن حياة الرجل وأعماله، وقسمًا يستوي على نماذج من كتاباته العملية في مجالي التنظيم والتطبيق .

والناظر في مصادر الدراسات والبحوث المقدمة سوف يلحظ كيف كان محمد غنيمي هلال يضرب جاهدًا في كل اتجاه، ويرتاد أفاقًا من الاتجاهات الأدبية والنقدية، 'توشك أن تكون مجهولة أو عسيرة الهضم على الأوساط الثقافية

بيد أننا بإزاء الكتاب التذكاري (محمد غنيمي هلال ناقدًا ورائدًا في دراسة الأدب المقارن) الذي أعده وأصدره قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة . أقول إننا أمام حالة فريدة، أو استثناء نادر، حيث تجسدت في الكتاب الأصوات المباشرة بعد وفاته في السبع والعشرين من يوليو لعام ألف وتسعمائة وثمانية وستين، والأصداء الزمنية البعيدة التي ترددت بعد قرابة ثلاثين سنة منها. وقد جمع الكتاب حشدًا معقولًا من «-راسات التي تناولت آثار الرجل

مقولة ذائعة في ميدان الكتابة عن سير الرجال المؤثرين وإنجازاتهم العلمية والثقافية. وتعني أن الميزان الذي توزن به أقدارهم وآثارهم أثناء حياتهم، ربما تكون عرضة للخلل، فتضطرب كفتاه رفعا أو خفضًا حسب الميول والأهواء. وقد تعني أيضاً عدم اكتمال إيماد صورة المكتوب عنه، وهو بعد مازال حيًا، فيأتي العمل ناقصًا أو مشوهًا . ويكون من الأفضل في الحالين، أن تترك مساحة زمنية، فيها تقتدل الأمور، وتضخ الآراء، وتضمحل الصور، وتسكن الأهواء، ويتجرد المرء للتقييم الموضوعي

والأكاديمية ، التي هبت عليها رياح التغيير السياسية إبان عودته من فرنسا في عام اثنين وخمسين وتسعمائة ألف. ولكم شهدت تلك الحقبة والحقبة التالية من تفريغ لطاقت جامعية واعدة ورائدة، صرفت عن البحث الأكاديمي الجاد إلى الكتابة اليومية والأسبوعية في الصحف والمجلات لفايات سياسية بحثية، فأخذت تدور في دائرة أيديولوجية مغلقة، ولم تحاول أن تمد رؤيتها إلى محيط الثقافة الإنسانية والفكرية في العالم بأسره: بل اهتز الخط التنويري الذي كان قد بدأ في مطلع القرن، وأوشك الواقع الجديد أن يطمسها .

ويدون هذه النظرة الشاملة لن تستطيع أن نقدر الجهد الذي بذله محمد غنيمي هلال، من أجل الوفاء برسائلته التي نذر لها نفسه، وهي أن يصل إلى قومه الجديد النافع، وأن يصل معطيات التراث العربي الخالدة بمقدورات الحضارة الغربية الوافدة، وقد ألهته دراسته بكلية دار العلوم، وجامعة السربون، على تحقيق تعاليلية حضارية لم تتيسر إلا لقلة من أبناء جيله، فتولدت عنها نظرة كلية شاملة

للدروس الأدبي، نقداً ومقارنة، تنظيراً وتطبيقاً، تليفاً وترجمة، ومن ثم جعل رؤيته للتراث الأدب العربي ذاتة رؤية شمولية، لا تتم بمعزل عن الآداب العالمية في مجال الدراسات المقارنة: بل تمتد إلى دراسة الأدب الفارسي، حيث البدايات الأولى للدروس الأدبي المقارن، وحيث لا يكتمل المنهج إلا بالوقوف والتعرف المصحيح على هذه البدايات. وتحدثت أركان المنهج في بعض مؤلفاته، بداية من رسالته بالسربون عن (تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين)، ومرواً بكتابه (الأدب المقارن) وانتهاء بكتابه (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية).

وتكفلت الدراسات والبحوث المطروحة ايضاً بتجلية العطاء النقدي للراحل الكريم، وجهوده في تاصيل نظرية نقدية عربية تنطلق من الموروث، وتنهض على اساس علمي صحيح، وتعرض على محك التطبيق في كافة ألوان النصوص الأدبية. وكان اهتمامه بتأسيس نظرية نقدية في سفره الضخم (النقد الأدبي الحديث) اعم واشمل؛

ربما لانه أدرك بحسه العميق الحاجة إلى تصحيح مفاهيمنا وأحكامنا النقدية المسطحة، وأن التعريف التاريخي للفصل للأجناس الأدبية، وخاصة المستحدثة في الأدب العربي، اجدى من النظرات السريعة والاحكام العابرة التي تفتقر إلى اساس نظري قوى واتسمت هذه الدراسات الضافية بالوفاة لصاحب الذكرى، حين عرضت لفكره فاولت بما تناولته في موضوعية تليق بمبدأ طاملاً نادى والتزم به في حياته العلمية، ولكن ظلت هناك محاور هامة في نشاط محمد غنيمي هلال، تحتاج إلى الكشف والتنويه، ومنها نشاطه في النقد المسرحي التطبيقي الذي نشره مقالات متفرقة في المجالات الثقافية المتخصصة، وجمعه فيما بعد في كتب: ومنها نشاطه المتنوع في مجال الترجمة من الأدب الفرنسي والأدب الفارسي . ولايب أن كثيراً من تلاميذ الرجل ومنلائه العارفين بفضلهم قادرون على الوفاء بهذا الجانب .

إن أبرز ما تود الدراسات المذكورة تاكيد، وما سنستخلصه منها، هو أن المرجوم محمد غنيمي هلال حلقة في سلسلة من الباحثين

والمفكرين، الذين توفرت فيهم قيم الأصالة والمعاصرة؛ وأنه كان عضواً فعالاً في مدرسة نشطة أخذت تبحث في أدب ونكاد عن الصيغة، المثلى التى لا تستقيم بدونها الحياة الأدبية فى مصر والعالم العربى. وأصحاب تلك الدراسات أنفسهم، وغيرهم فى دار العلوم، وعلى امتداد الساحة الثقافية، تجسيد حى ومتواصل لهذه الصيغة المثلى، التى لا تتفوق معتمدة فى سراديب القديم أو تهيم ضائعة فى مسارب التفرير. ومن ثم فإن بعض الشهادات التى أدلى بها معاصرون من جيله ومن بعد جيله، عقب وفاته، رغم عرفانها بمكانة

الرجل السامقة، أطلقت أحكاماً مغلوطه وتتسم بقدر كبير من التحامل والتعميم. وربما لا تخلو هذه الشهادات من شبهة التحذير لأفراد على حساب إنجاز فرد، أو التأثير بفهم خاطئ لرسالة معهد علمى عريق غايتها الحفاظ على استمرار هذه الصيغة .

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الكتاب التذكارى شجرة وفاء وعرقان، غرسها تلاميذ الراحل الكريم وزملاؤه، فى دوحة علمية طاملاً رواها بعرقه ونور بصره وثاقب آرائه وعصارة فكره. لقد كان -

رحمه الله - نهراً من العطاء الدافق الزاهد الذى لا يسأل عن المقابل، وكان كما رثاه الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل :

.... موجة صوفية الهدير

ترش كل تلعة جاهلة .. من فيضها، وقيضها الغزير.

وكان شوق لجة، تعشق أن تعانق الغدير

.....

وكان فى انطوائه،

... وكان فى انتمائه،

توهجاً يدور!



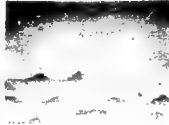
تجارب قصصية على ضفاف الشعر

من القصص، وكان الكاتبة تقرا نفسها على صفحاته فهو مدرك بالحس والرؤية، مما يؤكد على شاعرية التناول ولا محدوديته . فالبحر يتقاسم وجوده، مع وجود الأبطال في قصص مثل « حلم البحر، وحاضرة البحر، وأغنية للبحر، وقاموس البحر .. والبحر رجل .. وحاجز أمواج .

فكل هذه القصص تشي بنوع من الوجود المادي والنفسي، الذي يرتفع للمستوى المعنوي المجرد، ولا عجب في هذا ، إذا كان البحر قديماً قد وجد من قاموا بتقديسه وعبادته منذ آلاف السنين لا تساعه، ولا نهائيته،

أغنية البحر

دورته معراج



من حولها في بعض القصص مثل « قصة الخيازة وقصة « أمومة».

ولعل القارئ لتلك التجسرية القصصية « أغنية للبحر» يلاحظ تلك الوجود الدائم للبحر في عديد

صدرت مؤخرًا مجموعة قصصية جديدة للكاتبة المبدعة فوزية مهران، بعنوان أغنية للبحر لتمثل نوعاً من التجربة الخاصة في أسلوب كتابة القصة القصيرة، حيث تجلّى في القصص الكثير من الرؤى الشعرية التي تشابكت مع لغة السرد القصصى، فنضجت المجموعة بتلك اللغة السردية المبهقة بروائع الشعر ، والتي كانت وسيلة الكاتبة لاكتشاف الذات في امتزاجها مع التجارب الإنسانية الكبرى كالموت، والفقد كما في قصة «بحر ٢» وقصة « رجل في الوسط» . كما كانت سبيلها لاكتشاف الواقع

وغموضه، وغناه ومن ثم عندما
يجىء استلهام البحر فى قصائد
الشعراء، وقصص هوزية مهران
لا يكون غريباً، خاصة وأنه يمثل مع
زريقته ولا نهائيته مصدراً من
مصادر الارتياح والهدوء للمتعبين
والمثاليين، إذ فى دقائق قطراته يمكن
أن يكفى الإنسان بكل ما يتوه به فى
جوانب حياته المختلفة. فتذوب
متلاشية تاركة الهدوء والارتياح بعد
غناء الشكوى والعذاب. والكاتبة فى
مثل هذه القصص تتعامل مع البحر
كخلفية مفروضة ولا غنى عنها،
حيث تقول فى قصة «حاضرة
البحر».

«سافرت على متن الشوق.. من
نافذة الطائر كنت أساقب الأشجار
تفغر روحي إلى هناك.. تسبقني إلى
الوصول.. اتخضم عطر المكان.
(استمعين بالشعر على الحياة)
الشعر والبحر معا.. فى الدنيا الكثير
لنمنحه لنا.. اتصور نفسى فوق الماء.
تمد بى القصائد إلى الأعلى، تنحدر
ذاتى وتتساق مع حركة الموج.
تدركنى إشراقة الوعي.. أشهد بمضى
من جديد...»

فالراوى/الكاتبة يرى أن الشعر
يتساوى فى وجوده مع البحر، وهما
الذاتان يعينانه على الحياة. كما
يتصور نفسه فوق الماء، حيث ترفعه
القصائد إلى أعلى.

وإذا كانت تلك مشاعر الراوى
فى قصة «حاضرة البحر»، فإن تلك
المشاعر سوف تصطبغ بالعقائق
القديمة، حيث حاضرة البحر -
الأسكندرية - هى المدينة القديمة التى
تحمل الكثير من الذكريات والتأملات
للراوى أو الراوية - فيصل الرجل
الذى تصبه فى لحظة وصلها،
والذى تقول عنها:

«يقترأنى هذا الرجل.. نتفاهم
دون الحاجة إلى كلمات»

فالبهر، ومدينة البهر تحمل
للراوية/ البطلة الكثير، فهى ليست
مدينة عادية، والعودة إليها تمثل
عودة إلى المآبع القديمة، أو إلى
الفرديس المفقود.

وللاحظ القارئ للمجموعة أن
ثمة جرأاً كبيراً فى حياة أبطال
القصص، ففي قصة أغنية البحر
ذاتها التى استعارت المجموعة
اسمها، نلاحظ أن الموت هو موطنه
الجراح فى القصة، فالبطلة

الصغيرة مات حببها فى الحرب،
ومن ثم كان الغناء الصرير الذى
تفتتح له مسام القلب، والذى تمثل
فى «أغنية البحر» التى تقول كلماتها:

«فارس يخبط عبر البحار
والمحيطات.. أعيدوا فارسي إلى..
أخذوه منها فى ذروة الربيع
والشباب.. صوتها قيثارة السماء.
يعلو بنا درجات.. ويشق البصر،
ويظهر من الشرور حببى هناك..
بين المياه والسماء.. من البحر يجىء
ويلوح كومض الأمل الموعود...»

الالتزام كمنعنى كلى وشامل

وقد بطن القارئ لمجموعة «أغنية
للبحر» أن الكاتبة التى قامت
بتسجيل تلك القصص برحيق دمانها
ووعيتها.. من الكتاب الذين
استغرقتهم الذاتية، أو أن مثل تلك
التجارب لا تخرج عن كونها تجارب
ذاتية محضة، لكن سرعان ما
تواجهه قصص تتجاوز ذلك المعنى
مثل قصة «أمومة» التى تصور
مشاعر أم فلسطينية إبان أحداث
ثورة أطفال الحجارة ضد الاحتلال
الإسرائيلي، عندها نسيت الأم
رضيعها عند اشتغال رغبها الوطنية
التي دعته إلى مساعدة أحد

الصبيان الذين يناوشون المحتلين على الاختفاء بعد أن لجأ إلى دارها. لكنها سرعان ما تتذكر وجود رضيعها الذي نسيته بباب الدار. حيث تلقتة أيدي الجنود المسلحين. لكنها في اللحظة الحرجة التي قرر فيها قائد الجنود إطلاق النار على الرضيع الذي قال عنه أنه بالتأكيد سيهاجمهم عندما يكبر أسرع إلى اختطافه منهم كتمرة تقال في سبيل وليدها... والقصة ملوثة بالدلالات السياسية والإنسانية مما لا يشي به عنوانها، وإن كانت تقتصر للأمم. فلا عجب في ذلك فالأسمومة هي الحياة ذاتها بكل بساطة.

كما يلاحظ القارئ، ذلك الالتزام في القصة بعنوان «الخبازة»، والخبازة هنا ليست صانعة خبز عادية، إنها باحثة مسلسلة بالعلم ومتخصصة فيه تحاول أن تطور صناعة الخبز بإضافة المواد الغذائية المختلفة له. وتحلل الكاتبة في القصة كيف أن البطلة رأت أن الخبز في مصر هو العيسى، وهو التسمية المصرية له، لأنه أهم وسائل المعيشة على الإطلاق، ولقد رأت أن تكون أبحاثها العلمية من أجل حياة الناس الفقراء الذين يعتمدون على العيش

كوجبة أساسية، ولذا لابد من وجود خبز نظيف وغني بالمواد الغذائية المختلفة.. والقصة تحمل نوعاً من الهم الاجتماعي والوطني مما يؤكد الالتزام الذي تسلي إلينا عبر عبارات البطلة/ الباحثة/ الخبازة دون خطب منبرية أو شعارات سياسية.

كما يلاحظ القارئ، في بعض القصص أن الكاتبة تؤنس بعض عناصر الطبيعة: أي تضفي عليها صفة الإنسانية، فالمرأة في قصة «مجنونة» مثل الشجرة. أو الشجرة - كما تراها الراوية - هي المرأة التي تطرح أحلى الثمار، حيث ترى البطلة في القصة نفسها تتجسد في شجرة الفوخ الوارفة التي تحتضن نافذتها، كما تراها امرأة جميلة مطولة الشعر. تصيها كل صباح، وتحدثها، وتغني لها، وتقدم رقصتها المقدسة، حتى قالوا عنها إنها مجنونة.

واعتقد أن البطلة في تلك القصة تعيش نوعاً من الاغتراب النفسي والاجتماعي، وكانت الشجرة هي سلواها، أو هي خليلتها بعد افتقارها للخلان كما تقول: « هي تجهض حزنها كاسمارة، بينما الشجرة تنفض سقمها»

ولعل هذه القصة تحمل نوعاً من الرومانسية في الرؤية لم يتكرر كثيراً في بقية قصص المجموعة .

وبالمثل نرى أن الكاتبة تؤنس البحر في قصة « بحر ٢ »، حيث البطل البحر إنسان مفقود دائماً، وإن كانت القصة تروى من رحل وكان بحاراً يجب البهار والمحيطات يؤمن بالصراع مع الأمواج والحياة في صراخه ووخسه، وهو الذي يتساوى وجوده مع وجود البحر ذاته . والقصة من أجمل قصص المجموعة لما فيها من لغة عذبة وغنية بالمعاني والشاعر.

وفي النهاية أرى أن قصص أغنية للبحر استطاعت أن تحل المعادلة الصعبة بين لغة القص، ولغة الشعر بشفافية عالية تنم عن تجربة لا يستهان بها في الحياة. كما يجسب للكاتبة أن القصص كتبت في غالبيتها على لسان المتحدث مما يجعل البعض يظن أنها نتاج لتجارب ذاتية محضة لكن الكاتبة فوزية مهران صاحبة الرؤية الإنسانية الممعة، لم تشعروا بذلك بطول قصص المجموعة التي وقفت بها صاحبها على حافة الشعر .

«سيرة مدينة»

لروائي العربي، عبد الرحمن منيف

ذلك باتقان وأمانة في السرد وكأنه كان في عقد الأربعينيات قد كتب مذكراته بالتفصيل لهذا الغرض وعاد إليها الآن ليخرجها في هذا الكتاب. لكنني لا أظنه كتب في طفولته وشبابه شيئاً من هذا القبيل، إنما هذ الذاكرة الحية وربما هذا «الحنين المجهول بالأسى والرغبة في أن تعود الأشياء كما كانت في يوم من الأيام».

هذه شخصية الشيخ الذي يدير الكتاب (هكذا ندعوه في القرى وعند البدو في الأردن - والمؤلف يقول عنه - المكتب) بتفصيل للتصرفات والعبارات التي قيلت آنذاك، يعيد

والعودة إلى البيت الذي كان الصورة الأصدق للحياة الاجتماعية في المدينة لتلك الفترة - الأربعينيات. السيرة هي سيرة مدينة عمان - العاصمة الأردنية. يقول الكاتب «إنه إذا استبدت الذكرى بالإنسان تخضع وتغيره يصبح أسيراً لحالة لا يقوى على مقاومتها». فهذه المخزون من الذكرى وكيم كبير من الشجن يكتب هذه السيرة بعد غياب دام سبعة وثلاثين عاماً عن عمان. إنه يذكر أسماء الأشخاص، الملامح، المحطات، الجيران، أصدقاء التلمذة في المدرسة مروراً بالمعلمين وأسماء الأمكنة إلى المتاجر والحوانيت وغير

في أدب اللغة العربية قليلة هي الكتب التي تروي سيرة مدينة بكل أحداثها وقائعها وأزماتها، بيوتها أزقتها ساحاتها ولغوها وفرحها وحزنها، ومن ثم انتقالها من مرحلة البداوة والفلاحة إلى المدينة كما فعل هذا الكتاب.

إنه خلاصة لفترة عاشها المؤلف نفسه وهو أديب روائي مرموق في دنيا العرب.

عبد الرحمن منيف يسرد ذاكرته تنساب على الورق. التفاصيل وجزيئات التفاصيل من البيت إلى المدرسة ثم العمران والشوارع والملاعب والبساتين

المؤلف ذكرها بكل بساطتها وصندقتها. شخصية أخرى فريدة من نوعها تنسحب على طول السيرة بمعارفاتها وشروحاتها العفوية السانحة: وهي الجدة - العراقية البغدادية المولدة واللهمجة والتي يستعيد عبد الرحمن منيف كلماتها وحكاياتها وينفس الهمجة إلى حد أنك تكاد تستمع إلى النطق بالجمل والكلمات باللهجة العراقية وكأنها تقال أمامك في هذه الساعة. فمثلاً في مناسبة فيضانات اجتاحت المدينة بدم أمطار شديدة تسول الجدة: «شغتم بعيونكم شغو سوي رب العالمين بالناس، هذا الطوفان اللي صار سلامة على اقتراب الساعة، رب العالمين قال للناس: اليوم غريق لكن باجر حريق جهنم... إلا إذا صيرتم خوش (أروام... ص ١٤٤).

أحياناً تشعر إن عبد الرحمن منيف يدع المدينة نفسها تتكلم أو تعيد سرد ذكرياتها.

السيول (النهر) يتكلم، الجبال، الهضاب الوردية ثم المدرسة والطريق المؤدى إلى المدرسة... والبيوت كلها تتكلم... ثم الصغير

(أو الصغير أحياناً بمناسبة ذكر الجدة) والذي هو المؤلف نفسه أيام الطفولة تجد أن اكتشافاته وبرهيه ومسالكه تنطق بمدخلات وتقرجات السيرة. مثلاً قوله إن «أول صورة تثب للذاكرة من عمان يوم مقتل الملك غازي في العراق» حيث «يسير الناس في الشارع المريض حاملين نعتاً ملفوفاً بعلم. أصوات متداخلة لا يمكن تمييزها أو فرزها وهي أقرب إلى الهجمة القاسية المليئة بالحزن والغضب مع موسيقى لا يصرف من أين تأتي... إلخ» ص ١١.

تسرد لنا ذاكرة المؤلف عن مرض الصغير «الحفيدة». ويعد النجاة يذبح ديك بمناسبة شفائه. وعند الحديث عن المرض تتعرض السيرة هنا تفصيلاً وعلى نحو تسجيلي إلى ما يشبه الموجز في تاريخ الطب والأطباء في المدينة إبان فترة الأربعينيات. نفراً أن طبيبين اثنين كانا يعملان في عمان أوائل الأربعينيات بالإضافة إلى الطبيب (الذي لم تكن الحاجة أنيسه - قابلة - الحى - توصى بمراجعتهم، وهو د. زريقات. فتدفع أنه كان في ملبسه وحياته يعيش في ترف. كان يلبس

قفازات بيضاء في مشاويره. وقيل لكي لا يضطر لمصاحبة أحد - إلى جانب هذين الطبيبيين (فرعون وملص) بالإضافة إلى الطبيب للترف، كان في عمان أوائل الأربعينيات مستشفى الدكتور تيزيد - الطلياني، وإلى شخصياً مع هذا المستشفى ذكريات طفولة حزنة في منتصف وأواخر الأربعينيات. وإذا رأيت أن هذا السرد الجميل مطابق لواقع الحياة الصحية والاجتماعية آنذاك.

المؤلف يرسم في هذا الفصل من الكتاب صورة واضحة ومفصلة للوضع الصحي والطب والمستشفى والطبابة في المدينة إلى درجة التاريخ لهذه الفترة. كسور العظام ومعالجتها تجد لها ذكراً كافياً أيضاً، إذ لم يكن يلجأ عند الكسور إلى الأطباء بل إلى «الجبرين». وهم أصحاب «الاختصاص» المعترف بهم، ثم إلى الصجّامين الذين يعالجون عن طريق الفصد وكاسات الهواء والكي. يأتي الكاتب أيضاً على ذكر أنواع العلاج الشعبي بالرقى والتدائم (أوراق تتضمن آيات وأدعية) ثم طاسة الرعدة بوصفات الأعشاب. كل هذا أتى عبد الرحمن

على نكره بإتقان كثيرًا ما يحتاج إليه المذخر الطبي.

في فصل كامل (الفصل الثاني) عن المقابر والموت والمراسيم الشعبية والتقاليد المرافقة للموت يشرح لنا علاقة هذه المراسيم بالفترة الزمنية ويولد بذلك على موت الأشخاص المعروفين في عمان في تلك الأيام، أي وجوه البلدة. ومثلما كان لاهل عمان، مسلمين ومسيحيين مقابرهم فقد كانت هناك مقابر صغيرة مستترة هنا وهناك. وكانت تقام القبور المشيدة ولها شواهد. أما قبور البدو فكانت كومات صغيرة متوالية من التراب، فإذا جرى الحديث عن الموت والقبور يريد البدو باختصار: اكرم القبور ما سواي التراب.

المدرسة تأخذ من ذاكرة المؤلف قسطاً صغيراً كيف لا وهو الذي عايش فترة الطفولة والتلمذة في مدارس عمان التي كانت في طور التكوين مثل مدرسة ثانوية حسين، الكلية العلمية الإسلامية، كلية الطرّان، والتراسانتا. كذلك يثال للمعلمون نصيباً وافراً من السيرة.

وصف شامل لشخصياتهم

وتحليلات سيكولوجية أحياناً لشخصياتهم وتوجهاتهم وتصرفاتهم داخل وخارج المدرسة. الوضع السياسي - الاجتماعي بشكل عام يجد في الكتاب تنويعاً عن طريق الذكريات على مقاعد الدراسة.

يذكر المؤلف فترة انطلاق الوعي السياسي في الأربعينيات إذ كانت المدرسة هي المكان الأول الذي تنتشر فيه هذه الأفكار السياسية. ولا ريب أن المعلمين هم الذين يجمعون الأفكار وينقلونها إلى تلاميذهم. مثال ذلك (ص ٢٢٧) يأتي في شيء من التفصيل على عرض أفكار الشيخ تقى الدين البينهاضي - ولا حقا حزب التحرير الإسلامي.

في مكان آخر (ص ٢٢٠) يؤكد المؤلف حقيقة واضحة وهي أن المشكلة الفلسطينية بكل ثقلها وتعقيداتها جاءت لتلقى بهذا الثقل بشكل أساسي في الأردن، وأيضاً لكي تتفاعل معه. وفي نفس الوقت كانت الأحزاب التي تنعكس أفكارها على المشكلة الفلسطينية التي كانت هي الهم الأكبر وقيمت إلى أيماننا هذه تدور في هذا المجال.

عايش عبد الرحمن منيف فترة الهزيمة المؤجلة في فلسطين، وضياعاها بينما كان طالباً في المدرسة. فيذكر المظاهرات العنيفة، وهزيمة الجيوش العربية والأمل الذي انعقد على أسماء مثل «الفاوقجي» الحاج أمين عزيز المصري أكرم الحوراني الشيشكلي، عبدالرحيم عمر الشاعر عبدالقادر الحسيني. تحدث عن الشباب الذين سجلوا أسماءهم لكي يدفعوا للجهاد في فلسطين. كيف كان يخيب أملهم ذاك في ظل ظروف انهزامية هروبية مستسمة.

النفس الروائي لعبد الرحمن منيف يكشف عن حالة الاسى والخيبة والانهيار النفسي والتعوي على الجماهير بأسلوب السرد المتفوق. مثال ذلك عندما يكتب عن طلائع القوات العراقية وهي تصل إلى عمان في طريقها إلى فلسطين. كان الشعب يستقبلها بحرارة بالغة الود والدلالة، وكيف أن الجسدة العراقية كانت فخورة وأقرب إلى الزهو خاصة حين جاء أحد الأتارب ضمن هذه القوات وقام بزيارتها (ص ٢٢٤). كان يوم الزيارة حافلاً بحديث لم يبق أحد في الصل إلا

وهرب بالأمس، ونظر إلى الحجة نظرة
استقام حافلة بالود والتقدير.

حدثت الكارثة وخلال الفترة
الممتدة بين ١٥ أيار إلى ١١ حزيران
تاريخ إعلان الهزيمة الأولى في
فلسطين عام ٤٨، سقطت مدن
فلسطين وتشرد مئات الألوف. كانت
عمان التي استقبلت آلاف اللاجئين
من فلسطين خلال تلك الشهور غير
مضطربة أو خائفة بل كان حقدما
يزداد، وكانت تنتظر بلهفة موعد
انسحاب القوات البريطانية. ولكن
بعد أن حل ذلك التاريخ وحمل معه
مزيداً من الضحايا والفواجع خيمت
حالة من التعاسة وسوء الظن.

كان ضاعر الأردن - هروا
(مصطفى وهبي التل) يتردد كثيراً
على السنة الناس. لأن حسياته
ارتبطت بالسياسة والشعر، فكان
منه الشعر المنوع أو المكتشف،
وكان تلاميذ المدارس يرددون بعضاً
من شعره مثل:

لمن سجن إلى منفى

ومن منفى إلى سيرة

ومن كسر إلى كسر

ومن يروح إلى رهبة

فهي من كل مسكركة
أثر مجاجها ندبة

الحياة الثقافية في الأردنيين
يذكرها عبد الرحمن في صفحات
قليلة عندما يتعرض إلى التحليم
والحركات السياسية في البلد.

بقوة الملاحظة والدقة في ترتيب
التفاصيل يعرض شرائح من عمان
ومجتمعها في أواخر الأربعينيات إذ
كان الجامع الحسيني مركزاً للمدينة
بالإضافة إلى المدرج الروماني أو
مدرج فرعون الذي كان مركزاً آخر
للمدينة التي امتدت بعد ذلك إلى
الخارج فاصبحت مراكزها في
الأطراف خلافاً لما هي حال مراكز
تقليدية مماثلة في المدن القديمة
الكبرى. أما لماذا سمي مدرج فرعون
بهذا الاسم؟ فالمصروف أن عمان
انفردت بالكامل خلال قرون معينة
إلى أن جاءها الشركس في الربع
الأخير من القرن الماضي. فهل
لحملة إبراهيم باشا بن محمد
على أثناء استيلائه على المنطقة
علاقة بهذه التسمية؟ وهل للبطالمة
الذين حكموا مصر بعد الاسكندر
المقدوني والصراع الذي نشأ بينهم
وبين السلوقيين ثم مع الأنباط علاقة

ترسبت عبر التاريخ. الأمر الذي
دعاهم لإطلاق هذه التسمية؟

ثم يأتي المؤلف إلى عرض حالة
مدرج فرعون في أثناء احتفالات عيد
رمضان، يقول بصياغة روائية:
«فالحاج عمر ذلك الدويهي الذاهل
الذي يطوف شوارع عمان والذي
يرافقه المريدون والمتسولون، يعتقد
أنه صاحب طريقة وشمل بمطبخه
الحيوانات كالقط والكلاب. وتروي
عنه القصص كما يؤكد الكثيرون أنه
ينفق بسريرة على عدد كبير من
العائلات الفقيرة، إذ يأخذهم الأغنياء
ويعطى للفقراء. كان الحاج عمر يقوم
بعمل آخر في شهر رمضان. إذ
يتحول إلى كبير مسعري المدينة
ويخضع لفرده الأبى المسحرون
الأخرون».

كان طبله الكبير يسلأ بدوي
الصاخب الساعات المتأخرة من ليل
عمان وخاصة شرقي المدينة، حاملاً
علماً أخضر. وهذا الغصن يبدأ
طوافه بالمدينة من أقصاها إلى
أقصاها مع الأناشيد والتهايل.

ويبلغ الاحتفال القمة عندما يكون
مريده قد أوقفوا ناراً ووضعوا
عليها قدرًا وبدأوا بإعداد الشورية.

ويقول الكثيرون أن هذا الحساء يشفى من المرض.

وفصل الكاتب بالسرد المستع احتفال أهل عمان في ذلك الزمن بـرمضان والعيد.

لقد كان عقد الأربعينيات في عمان طويلاً ثقيلاً صعباً. بدا العقد في ظل الحرب الثانية وانتهى في

ظل الحرب العربية الإسرائيلية الأولى. خلال الحربيين وما بينهما عانى الناس الكثير. وخيم الحزن وطال الانتظار. أمسا الفرح فكان قليلاً وعابراً... وانتقل الصغير عبد الرحمن منيف الذي كبر، إلى بغداد للدراسة الجامعية إذ لم تكن تتوفر الدراسة الجامعية آنذاك في عمان لعدم وجود جامعة فيها.

عمان كغيرها من عواصم العرب، أصبحت النكبات والهزائم جزءاً فاعلاً من حياتها، ولكنها دائماً الصق بالهزائم المتوالية، سواء جاءت من الجانب الإسرائيلي المفتصب الذي غسدا هذه الأيام «صديقاً» مرموقاً يُسمى إليه بالتوید، أو جاء من الأهل والأقارب.

يوم القيامة اختبار ناجح للمسرح الفئاني

إن «أوبريت يوم القيامة» الذي قدمته الفرقة الجديدة من شباب المسرح الفئاني بمركز الهناجر للفنون، يعد بداية متألقة لإبداعات هؤلاء الشباب الذين يضافون على ذاكرة المسرح، ويضعون الأجيال الجديدة لتواصلهم مع الأجيال السابقة لإعادة خلق مسرحنا الفئاني الذي طالما اشتقنا لحضوره. فلا يمكن للمسرح أن يمينا بدون ذاكرته.. والذاكرة لا تعني التقليب والتوقف، وإنما تهدف إلى الإبداع الجديد القائم على أسس فنية متينة تدفع بالفئانيين الشباب إلى الوعي

بالحاضرهم الزاخر بأصوات القلق والبحث عن التراث. كان هؤلاء هؤلاء يجلسون أمامي ويجوارى وخلفي، فاختلط القديم بالجديد، ومالت الرغوس طويًا عند سماع الحان الشيخ زكريا أحمد وعبد الوهاب طلي وسيد مصطفى، وكلمات شاعرنا بيرم التونسي. من بين هؤلاء المتفرجين كنا نشاهد المؤرخ للموسيقى عبدالعزيز عناني، والممثل الموسيقي الكبير كمال الطويل وغيرهما كثيرين.

لشد ما كانت فرحتي عندما التقيت من بين الحاضرين بجمهور مكثظ يملأ قاعة المتفرجين بمركز الهناجر، ولشد ما كانت سعادتي عندما خاطب العرض المسرحي الفئاني «يوم القيامة» وجدان الجماهير وقلوبهم. كان هؤلاء المتفرجون خليطًا من العمر الجميل والذكريات الرائعة لوجوه عاشت أوج المسرح الفئاني في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، ولأحفادهم من الشباب الذين ينظرون بعين إلى ماضيهم الفني السالك. وبالعين الأخرى إلى

بهيوتهم، واستيعاب ما هو خاص بهم، فينفردون فيه، ويؤمنون ما لا يستطيع مسرح آخر تقديمه.

وأوريت يوم القيامة محاولة تتسم بشرف المبادرة لتحقيق الأهداف وتصل ماضى مسرحها بحاضره، سميًا وراء البحث الحقيقي عن حلول للآزمة التي يقف عندها مسرحها في مكانه، ولا يتحرك إلى الأمام. لقد أثبتت هذه التجربة المسرحية الغنائية أن جمهورنا في حاجة إلى أن يستفز الفنان المعاصر وجدانه، أن يحقق له المتعة التي يطرب لها، ويتمايل لألحانها، ويستسلم لسهرها، دون قيود شعورية، تضع وعيه في مراقبة ما يراه، والولوج في فكر أساطين الكلمة، وأسرار التجربة الفاضحة، أو الفن الخالص، إلى بديل جديد وهو العاشية وجداننا داخل المسرح الذي كانت من أهم رسائله الأولى إشباح النفس، وإسخال المتعة للروح، وتهنئة عواطف المتفرج المضطربة. وفي ظني أن يوم القيامة تحقق هذا النوع من المتعة الفنية، وأن شباب

المسرح الغنائي عندما يقدم تجرته المسرحية هذه تحت قيادة المخرج الشاب النابه أشرف النعصاني، إنما يدفع أطروحة التساؤل عن أزمة هجرة الجمهور إلى المسرح إلى الوصول لإجابات واضحة: فالجمهور الفطير الذي يشاهد يومياً هذا المسرح، هو أهم مفهوم من مقومات نجاح أي عرض مسرحي، ولا يبعث هذا المرض عن متعة رخيصة، ولا يستأثر بتفريجه بوسائل مسرح القطاع الخاص التي تبحث بأسلوب ميكانيكي عن كل شيء أيا ما كانت قيمته أو وزنه الفني الضئيل للوصول إلى هدفها، وهو الضحك على عقلية المتفرج، والاستيلاء على جيبه،

إن أوريت يوم القيامة يستولى على المتفرج بوسائل مشروعة، ناجحة، شافية، أهمها الاستيلاء على القلب والروح. وعلى الرغم من أن يوم القيامة تقوم في فكرتها على لحظة من اللحظات الدرامية غاية في التركيب، وهي توقع الشعب حدوث يوم القيامة، إثر إشاعة؛

انتشرت في البلاد، وروى أفعال الجماهير تجاه هذه اللحظة، إلا أن الأحداث مباشرة وتطورها درامي قائم على الصيغة البسيطة، لكن هذا ليس بنقد يوجه بقسوة أو ترفع للعمل المسرحي. ذلك لأن معظم الأوبرات العالمية والأوبرات تقوم على هجكات درامية بسيطة غير مركبة.

ويوم القيامة التي قامت قائمتها عند مؤلفها د. صبري فهمي (في فجر يوم الخميس الخامس والعشرين من ذي الحجة سنة ١١٤٧ هجرية..) تذكرني بعمل مسرحي غنائي هام وهو مسرحية «سقوط ونهوض مدينة ماووجني» للمسرحي الكبير/ مرقولود بريخت التي نسجها الشاعر الألماني الكبير حول اختصار البشر في مواجهة الموت (يوم القيامة) وكيف يسلكون تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين.. وعندما تتكشف أن هذا مجرد نباح كاذب، يعود البشر إلى طبيعتهم وإلى مكاسبهم المصغرة واستغلالهم لبعضهم البعض، بعد أن وحّدتم

الموت وربط بين قلوبهم. لكن بريخت في عمله يصل بوعي إلى هدف فكري جوهري هو تحطيم النظام الرأسمالي الذي يسمق الفقير، ويشرب بكل قوة وفساوة من لا يملك نقوداً.. تختلف الفكرة عند «يوم قيامة المؤلف المصري» صبري فهمي، فهو يضعها في آتون الأحداث الشعبية في أروقة الأحياء المصرية القديمة، بين جنبات بيوت الشعب المصري على اختلاف طبقاته لكنه يلف وريما مثل بريخت بجوار الطبقات الكادحة ويسعى إلى تصويرها، بل ويتعاطف مع أبطالها وما يمثلونه من فئة التجار الثوم والأتراك الذين عاشوا في مصر هذه الفترة من الزمن، وكان لهم نفوذهم الكبير في مجتمعتنا المصري. فالقصة إذن في هذا العرض المسرحي الغنائي «يوم القيامة» هي مجرد إطار يحيط بمحتواه الغنائي ويبحث في أغانيه روح النغم، وسلطنة الإيقاع الشرقي وقدرات الغنى، ورهافة حسه، وموهبته الغنائية، لذلك يصبح أوبريت «يوم

القيامة» عديم القيمة، خالى الهدف دون تواجد مغنين مسرحيين يبعثون في الحوار اللحن، وينفخون في الكلمات الترنيم والنغم. وهنا كان اختيار المخرج الشاب أشرف النعماني اختياراً موفقاً للمشاركة من المغنين/ المطربين أبطال مسرحيته: عمرو ناجي - سلوى عبدالوهاب - أشرف مصطفى.. وكذلك محمود غريب - شادي فرحات - أشرف كامل - هويدا عز الدين - نوسلون إبراهيم - راندا عبدالفتاح - ديعاء منير.

لقد قدم هؤلاء الحسان الرواد الأوائل لمسرحنا الغنائي زكريا أحمد سيد مصطفى - عبدالوهاب حلمي على يدي الفنان الموسيقي عطية محمود عطية بأسلوب يتسم بالإتقان وروح الهواية وقدره المحترفين.

واشترك معهم فنانان أكاديميان هما: محمود زكي وعلى فوزي اللذان أثبتا قدرتهما الفنية الواعية، وموهبتهما الأصيلة على التمثيل والغناء للمسرحي.

ونجحت مجموعة الكورال والعازفين في التأكيد على أهم سمات هذا العمل الهام، وهي البساطة في الأداء والصيوية في التناول والإخلاص في الأداء الفني. ملاحظتي النقدية الجوهرية توجه إلى اللوحات الرافضة التي اتسمت بالمدرسية والمباشرة والغرضي.

وكان إخراج أشرف النعماني - وهو شاب أكاديمي تخصص في المسرح الغنائي وكانت رسالة الماجستير في المعهد العالي للفنون المسرحية تشير في جزء منها إلى نظريته وتصوره لأوبريت يوم القيامة أقرب ما يكون إلى الترميم منها إلى التفسير أو الرؤية المعاصرة، إعادة بناء أكثر من كونها بناءً جديداً مشيداً في الحاضر، وفي ظني: أن الوبرتوار المسرحي الغنائي. وتعد أوبريت يوم القيامة حلقة من حلقاته - هو شيء من قبيل دراسة وثيقة لترميمها، وإحياء ذاكرتها للحاضر، واستنفاذ قوائم الغنائين المعاصرين لمواصلتها ما توقف، واستشراف ما سيأتي من جديد في عالم المسرح الغنائي.

لقد قام أشرف النعماني بشئ، مثل هذا، لم يحاول أن يتخلف أو يتحلق أو يلوى عنق المادة التي يتعامل معها، بل قدمها بتواضع بليغ، واستخدم الإمكانات الفنية المتواجدة بمسرح الهناجر، ليقيم عرضاً يشد الوجدان ويجذب الروح لمشاهدته وقد عاونه في تحقيقه فنيون استطاعوا في عروضهم المسرحية بالهناجر أن يثبتوا أنهم اكفاء، منهم شريف البرعى الذي يرسم الإضاءة في العمل المسرحي كما يرسم رينوار

بريشته لوحاته. وعماد عادل فنان الصوت الذي كان مايسترو الصوت المسرحي (المغنين - الكورال - الموسيقيين - الممثلين) ومعهم خالد سرور وجون إبراهيم ومحمد فوزي وأشرف شاهر - ومهندس تنفيذ الديكور الفنان حمدي جلال ومعه عبدالسلام كامل وحسام عباس وعبدالمعز شوقي وعمرو طلبة. إن أوبريت «يوم القيامة» هو باكورة أعمال فرقة شباب المسرح الفئائي بالهناجر أرجو لها أن تستمر وتتواصل مع هدف الفرقة

بإحياء تراث المسرح الفئائي المصري الذي يصو - كما يقول المخرج أشرف النعماني - في بوبته الأساتذة الكبار: سيد درويش وذكريا أحمد وأضيف إليهما داود حسنى وسلامة حجازي.

إن تجربة عمادها شباب يبحث عن تراثه. نرجو له - مؤكدين أمنية د هدى وصفي في كلمتها بالبرنامج المطروح - أن يتفاعل معه بالقدر الذي يمنحه رؤية جديدة لمعاجات فنية أكثر نضجاً.

هنا، عبد الفتاح



متابعات

مسرح

«الست هدى، على خشبة القومى»

تقديمها لمسرحيته (الست هدى) ..
لتقديم ريفرتوار لجيل من الشباب لم
تتح له الفرصة لرؤية مسرح شوقى،
من ناحية ثالثة ..

ومع إقرارنا لسمير
العصفورى بأن (اسطوات المسرح)
ليسوا مجرد «صناع يدويين» وإنما
هم مبدعون لهم رؤية خاصة ووجهة
نظر .. إلخ .. من ناحية أخيرة ..

إلا أن تسليمنا بصحة كل ذلك
فى حد ذاته، ومن كل النواحي، لا
يمنعنا من إبداء جملة من الملاحظات
الضرورية على العرض برمته،
باعتبار أن الناقد لا علاقة له إلا بما



عائدة عبدالعزيز يعنى قحان فى مشهد من
«الست هدى» لشوقى على خشبة القومى

الدكتورة هدى وصفى مدير المسرح
القومى فى هذا السياق .. من أسباب

مع احترامنا الكبير - طبعاً -
لأمير الشعراء أحمد شوقى،
ولبإدراته الرائدة لاستنزاع المسرح
الشعرى فى تربتنا المسرحية
المصرية .. من ناحية أولى ..

وتفهمنا للمناسبات المتعددة
للاحتفال به والاحتفاء بذكره، والتي
أشار إلى بعضها سامى خشبة ..
من مثل .. إعادة وزارة الثقافة
الحياة إلى كرمه ابن هانى (بيت
أحمد شوقى) وتحويله إلى مركز
ثقافى للشعر والشعراء والفن
والإبداع .. إلخ، من ناحية ثانية ..
ومع تقديرنا لما أشارت له



الأغا «أحمد حلالة» في مسرحية «الست عدوى»



مشهد من المسرحية

تقديرًا حسابيًا متعادلاً في حضورها المسرحي .. وحتى لا تترك مساحات طويلة - على ما يبدو - لا يحضر فيها الغناء أو الرقص أمام عين المشاهد وحده ركائز الأسطى المخرج قد قدر هذه المسألة من البداية تقديرًا (ورقياً) .. أي على النص المكتوب فيما هو يعالجه معالجة أولى .. تقديرًا (كيميا) وليس (فنيا) (عضوياً) (موضوعياً) يجعل لدخول الرقصة وحضور الأغنية مبررها الفني المضمرى المتناسج والمتواشج مع مواقف العرض، ومع نموه، الطبيعي، ومع ضروراته الفنية! .. وربما يرد الأستاذ العصفوري بأن المسرحية أو النص المكتوب أصلاً ليس فيه تنام ولا تطور ولا بناء ولا يحزنون ..

له باعتباره (كوميدياً) (غنائية) (استعراضية) .. ولقد تعمدنا كتابة هذه العبارة بهذا الشكل المنفصل لنل على واقع الحال فعلاً .. إذ أن مجموعة العناصر تلك التي حددها التعريف .. ظلت منفصلة طيلة الوقت بهذا الشكل .. لتخلق في أحسن الأحوال نتيجة نهائية قائمة على علاقات (تجارب) وليس علاقات (انتماج) وانصهار بين الوحدات المكونة للعرض .. ولأن هذه العلاقات كانت (حسابية) بهذا الشكل (الآلى) تقريباً .. أو شكت أن - إن لم تكن بالفعل - تحتل توقيئات متعادلة في حضورها على المسرح .. بمعنى أن المسافات - مثلاً - بين رقصة وأخرى، أو بين أغنية وأخرى كانت مقدرة

يقدم أمامه، وبغض النظر عن أية ظروف وملابسات واعتبارات ومعاملات تاريخية أو احتفالية أو .. إلخ، وإنما ما يهم الناقد بالدرجة الأولى أن هناك عرضاً مسرحياً، يقدم علناً، لجمهور يدفع ثمنًا لمشاهدته، ومن المفروض أن يتوسط بين هذا العرض وبين ذلك الجمهور .. ناقد يحترم عمله .. حتى لو كان في قلب الموضوع كله اسم كبير وعلم ضخم كأمير الشعراء أحمد شوقي! وساجمل هذه الملاحظات في بضع نقاط ..

١ - لا شك أن سميح العصفوري قدم عرضاً جذاباً بالمعنى الذي ورد في بطاقة الدعوة معرّفاً بمنهاج معالجته للنص ورؤيته

الرقصات - مثلاً لا تبرير لها
فنيا .. اللهم إلا استعراض
الروسيات الجميلات .. أو
لعلها ترسيات إخراجية لأبد
منها من (حزمنى يا بابا) !
وقل مثل ذلك عن الغناء ..
الذى ظل شيئاً منفصلاً جميلاً
في حد ذاته ولكنه لم يتمازج
ويتدامج بالعرض تدامجاً تاماً
.. بحيث إذا طرأ طارئ .. لا قدر

الله - أعاق (النجم) مدحت صالح
عن الحضور ذات ليلة فمن الممكن
جداً الاستغناء تماماً عن أغنياته دون
أن يهتز العرض أو يصاب بنقص
فاجع .. ولعل حضوره أصلاً فى
العرض كان لأسباب (شبابكية)
(جمامية) لا علاقة لها بالموضوع
نفسه!

العصفورى كما قال عن نفسه
(أسطى) شاطر .. يجيد تقديم تركيبة
مسرحية جذابة .. ساهم فى توفيرها
لديه وتوفره عليها عمله فى القطاع
الخاص على ما يبدو ..

وما قدمه الأسطى سمير
العصفورى فى النهاية - وبغض



مشهد من مسرحية «المت هدى» لأحمد شوقي إخراج
سمير العصفورى على خشبة المسرح

إقناعاً درامياً (بجزئية) ما فعلت
وحتميته الفنية .. بتقديم مبرراتك
العضوية المنسوجة جيداً .. والمغزولة
بمهارة لمعالجة البنية الكاملة للنص
بكل عناصره من هذا المنظور (الذى
اخترته) ووفاء بما يتحتم عليك لنا
من واجبات، نتيجة ما أخذت من
حقوق ! ..

ولكن للأسف .. ما وصلنا .. هو
.. فى أحسن الأحوال - نوع من
القص واللصق (الماهر) والترقيع أو
(الرقى) الحرفى البارع .. الذى لم
يقلح برغم ذلك فى سد ثغرات
العمل، وستر عوراته .. فخلت

ولعله المنح بالفعل إلى شيء، من
هذا حينما قال فى كلمته عن
شوقي (حيرنى ببساطة هدى)
والعصفورى هنا يبدو ليقتا
ومستدباً وهو يصف نص
شوقي (بالبساطة) تخرجاً من
أن يصفه بغير ذلك !!

ولكن .. هذا كله لن يشفع
للمخرج الذى برغم إدراكه
(لبساطة) النص قرر (إضافة ما
لم يدرك شوقي حتى سنواتنا
الآخيرة) ..

أما وقد قررت لنفسك هذه
الحرية فى التعامل مع النص، وفى
إعادة خلقه ليتناسب - كما هو
مفترض ومعلن عنه - لحظتنا
الحاضرة وزماننا الراهن .. حتى
أنك أبحت لنفسك ليس التقديم
والتأخير فقط فى النص المكتوب،
وإنما إضافة أجزاء كاملة (تأليفية)
لم يكتبها شوقي، ولم تخطر على باله
وبال زمنه .. إذن .. طالما تحركت فى
هذه المساحة بهذه الحرية ..
وسمحت لنفسك بذلك .. فلن نسمح
لك كمشاهدين أيضاً بأقل من

النظر عن شوقي عرض ممتع في حد ذاته .. وهذا ليس قسباً في نص شوقي بقدر ما هو مدح - ربما للعصقوري !

٢- مع أن نص شوقي هو من (البساطة) بمكان .. إذ لا يخرج موضوعه عن حكاية سيدة موسرة تزوجت بتسعة رجال أو عشرة كلهم من الطامعين فيها وفي ثروتها، وهو من نوع الكوميديا ثقيلة الدم التي لا تدرى لم هي كوميديا أصلاً إلا لأن مؤلفها يعلن ذلك ! ولقد زاد الشعر الموضوع كله (بلّة) وإرباكاً واستفحالا .. فانت لا تدرى ما هي ضرورة الشعر في هذا العرض الهزلي .. وإنما لا أقول بأن الشعر لا يصلح على المسرح إلا للتراجيديا (وإن كان هذا صحيحاً لحد كبير بشهادة التاريخ) .. ولكن، على من يريد اقناعنا بعكس ذلك، أن يملك حججاً (درامية) قوية وباهرة ونصوصاً مسرحية مفعمة بنسجها المتين، وموضوعاً محبوباً بالشعر يشكل الشعر جوهر بنيته ولحمته وسداته .. بحيث يسقط الموضوع إذا

غابت صياغته الشعرية .. ويتهاوى النص إذا استل منه الشعر أما (الست هدى) فلا تملك شيئاً من كل ذلك .. إذ الموضوع (مسطح) .. محدود الأفق .. والشخصيات في معظمها من رعاا المجتمع الذين يستغرب حديثهم بالشعر (ولعل هذا هو جانب الكوميديا الوحيد في الموضوع كله!) .. أقصد أن ينطق هؤلاء النصابون وشذّاذ الآفاق بالشعر ! .. ولقد ساهم الشعر الذي لا علاقة له بالمسرح، أو لا علاقة له بالدراما، مع تسطح الموضوع، ومحدودية القصة، وأحادية المعالجة .. في تحقيق قدر هائل من الافتحال والتعسف .. ولقد بذل العصقوري الكثير من براعة أسطوانات المسرح، وحرفيات الإخراج، وتقنيات العروض الاستعراضية .. لتقديم فرجة ممتعة، برغم أن القماش المكتوب لا تساعد كثيراً على ذلك كما أشرنا من قبل .. كما حاول أن يصلح ما أقصده النص .. بتقديم الفصل الختامي في الترتيب الأصلي للمسرحية الذي توفيت فيه (الست هدى) عن زوجها

الأخير .. ليكون الفصل الانتحائي .. وتجرى المسرحية بعد ذلك بطريقة استرجاعية (فلش باك) .. ربما ليحدث نوعاً من الحركة والتحديث .. قد يجفزا المشاهد على التفكير والربط بين الأحداث والمشاهد .. وربما - وأساساً - ليتاح له أيضاً من خلال هذا التقديم والتأخير (الذي كان موفقاً بشكل عام) أن يضيف إضافته المتصلة بالواقع الراهن وما يجري فيه من إرهاب وإتن طائفية ومصالح دنوية بحثة تخفي تحت عباءة الدين .. إلخ ..

وهذه الإضافات - بالمناسبة - بدت مغتربة تماماً، وملصقة، ولا علاقة لها بالنص أو بالعمل، ولم يفلح العصقوري في الوصول بها إلى صيغة عضوية لأحمة تجعلها جزءاً أساسياً من بنية العمل، حتى وإن تطلب الأمر معالجات داخلية أخرى في المتن الأصلي طالما افترض نفسه هذه المصلاحيات أساساً ولذلك بدا هذا الجزء (الراهن) مفصولاً تماماً عن السياق، و (ملصقاً) ومجرد مجازاة شكلية برائية تنسب العمل -

او تحاول ذلك . إلى قضايا الساعة .. ولكنه هذا النسب المشكوك في شرعيته الدرامية، والمفتقد لأصلايه القوية الموضوعية والفنية في تلافيف النص كله ..

وإذ ذلك، فانت يا أسطى سمير .. لم تضيف إضافة لم يدركها شوقي .. وتخص سنواتنا الأخيرة كما تقول .. وإنما انت أبهظت نصه بأعمال لا تخصه .. وأرغمته على رفعها بلا مبرر درامي، ولا داع فني، ولا سبب موضوعي ..

كما أنك لم تستبطن (الراهن وقضاياه) استبطاناً جوهرياً عميقاً وجدد مكافئته المسرحي ومعالله الدرامي في مجالبتك (الخاصة) للنص .. وإنما طبعت (الراهن) لعلها

فجأ على قفا النص .. المتهرئ درامياً ومسرحياً أصلاً ! .. ٣ - على أي حال، ويرغم كل ذلك، يحسب لهذا العرض عدة أمور لأشك فيها :

١ - الأداء السارِع والمولق . لمجموعة الممثلين بشكل عام، وأخص بالذكر استأذة المسرح الكبيرة اللافئة الحضور .. عابدة عبيد العزيم .. والبارع المتمكن خفيف الخل أحمد حلاوة .. وطبعا أحمد عقل .. ومجموعة الشباب الذين أجادوا جميعاً بلا استثناء وأخص بالذكر رضا إدريس وإيهاب صبحي وعادل خلف.

ب - ولا يفتنى في هذا السياق تحية التجربة الموسيقية للرهنه

والألحان الحساسة للفنان عيسى سعد، وتوفيقه الغريب والمدهش في جعل كل الممثلين تقريباً فنانين بسلاسة وتناسق وجمال برسم بينهم غلظة أصوات البعض وعدم صلاحيتها للفناء أصلاً .

ج - وكذلك أحبي الديكور المتميز جداً بخطوطه البسيطة والمليئة بمعنى في نفس الوقت للفنان صلاح حافظ .

ومهما كانت المتأخذ التي ماخذها على عرض كهذا (لأننا إزاء أسطى مسرحي كبير كسمير العصفوري) .. إلا أن العرض من العروض المتمعة والمبهجة والتي تقدم سمرة جميلة بدون شك.

أحمد برسوفه

الروح التشيكوفية فى أنسام الصيف، النمساوية

ما أن تتصلل جرثومة عدم الرضا والرغبة فى أن يصبح كل منا أكبر مما هو عليه أو مما تسمع به طاقته حتى تبدأ ملامح المساة فى التخلق تحت جلد الأحداث اليومية المألوفة. وحتى تستحيل تفاصيل الحياة العادية إلى نوع من الجميم الخاص الذى تستمر فيه الشخصيات بعدابات هي فى الواقع من صنعها أكثر مما هي من صنع الظروف أو الآخرين. وحتى تتسلط على الأفراد تلك الرغبة المستمرة فى أن يكونوا شيئاً آخر، فحرمهم من الاستمتاع بما يعيشون ويمارسون، وتعميهم عن رؤية السبب

فى تعاستهم لأنه قريب منهم إلى حد بالغ الالتصاق بهم. فجرثومة عدم الرضا تلك شيء مختلف كلية عن نوازع التقدم الإنسانية النبيلة، لأنها لا تولد لدى الشخصيات الدافع للتغيير، ولا تثير طموحهم للترقى، ولكنها تبث فى أرواحهم سموم المراتب القاتلة فتخمد رغبتهم فى الحياة، ويزداد إحساسهم بجورها. هذه القضية الشائكة هي محور اهتمام مسرحية (أنسام الصيف Summer Breeze) للكاتب المسرحى النمساوى آرثر شنيترز Arthur Schnitzler الذى يحتفى المسرح الإنجليزى كثيراً بمسرحياته، بالرغم من أننا لا نعرف الكثير عنه فى عالمنا

العربى. وشنيترز واحد من أبرز مسرحيي اللغة الألمانية الذين لمعوا فى بدايات هذا القرن؛ وهو من كتاب المسرح القلائل الذين تسرى فى مسرحياتهم روح تشيكوفية تجعل العملية الدرامية عندهم مثقلة بالإيماءات الشعرية.

فقد استطاع آرثر شنيترز الذى ملأ المسرح الألمانى بمسرحياته الجيدة أن يكون الجسد المسرحى لواقع الطبقة الوسطى النمساوية فى العقدين الأولين من هذا القرن. وهى فترة من الناحية التاريخية بالنسبة للمسرح الإنسانى تعد الفترة التالية مباشرة لتلك التى أمد فيها

تشيكوف العظيم بزايد مسمرى مازنا نغترف من كوتزه حتى اليوم، وما زالت استبصاراته العميقة فيه بشأن حال تلك الطبقة المسماوية ترهف وعينا بما تعيشه من تناقضات. وإذا ما عرفنا شيئا عن حالة المسرح النمساوى قبل وفود شنيترزو إليه أدركنا أهمية دوره فى تغير واقع هذا المسرح الذى امتلا فى العقود الثلاثة (١٨٦٠ - ١٨٩٠) السابقة لظهور أعماله مباشرة بالملهى الطبيعية والثروة الدرامية المستمدة من مسرحيات دوماس وسارلو وأجيبه وغيرهم من الفرنسيين، أدركنا أهمية النقلة الكبيرة التى أحدثها فيه. فقد انطلق من العناصر الخارجية لهذا المسرح الباريسى الشغوف بقضايا العشق والخيالات الزهيجة ليحيل تناولها الدرامى إلى نوع من الفحوص الاجتماعية والنفسية فى أعمال الطبقة الوسطى وتشريح كل تناقضاتها الأخلاقية والقيمية. لهذا السبب أحس كلما شاهدت عملا من أعمال شنيترزو أن دين هذا المسرحى النمساوى لتشيكوف عظيم. لأن شنيترزو استطاع الاستفادة من المنهج التشيكوفى

الذى يمرى جوهر الشخصية الإنسانية من خلال التعامل معها فى مواقف عادية بالغة البساطة. والذى يعمد إلى التركيز والتكثيف واستخدام الإيماءات المرفهة فى الكشف عن سموات الأعماق دون ضجة أو زعيق. واستخدام لحظات الصمت كراحدة من استراتيجيات إبراز بعض الأحداث أو لفت نظر المشاهد إلى أهمية بعض الجمل والمواقف. كما يلجأ إلى خلق التناقضات للكاشفة عن مختلف التقويحات على الأمن الأساسى للمسرحية. والمبالورة لمجموعة من الثنائيات التى تتخلق من خلال تعارضاتها للمانى الثرية وتعمق الدلالات بينما تتأكد من خلال تكراراتها بعض القسيم والرؤى الأساسية فى العمل. وقبل هذا كله هذا المزج الشفيف بين العناصر الملهائية والعناصر المسماوية فى العمل بالصورة التى يتضافران بها معا لخلق مسرح واقعى تقدم فيه النمسا فى الملهاة وتكشف تفاصيل الحياة عن أهمية العناق الثرى بينهما. ولا يقتصر دين شنيترزو لتتشيكوف على هذا المنهج الدرامى

وصده، ولكنه يتجاوز به إلى العالم المسرحى ذاته. ومسرحية (انسام الصيف) التى شامتتها على مسرح جيت Gate Theatre اللندنى مؤخرًا خير دليل على ذلك، لكن علينا قبل الحديث عن هذه المسرحية الجميلة أن نشير إلى مؤلفها المجهول نسبيا للقارئ العربى. فقد ولد شنيترزو فى فيينا فى ١٥ مايو ١٨٦٢ ومات بها فى ٢١ أكتوبر ١٩٣١. وحالات حياته التى استغرقت ما يقرب من سبعين عاما سجل دراما تحولات الطبقة الوسطى النمساوية وهزل نفسياتها فى عدد كبير من المسرحيات، انتكح فى بعضها الكثير من المصيريات المتعلقة بالسلوك الجنسي والتى أدت إلى منع إحداهما لفترة طويلة من الزمان، وليس هذا الأمر بغريب، لأن الفترة التى أنجبت هذا الاتجاه النفسى التحليلى فى المسرح النمساوى، كانت هى التى أنتجت على صعيد التحليل النفسى سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) الذى كان يعيش فى نفس البيئة فى الفترة ذاتها. صحيح أنه ليس ثمة دليل على أن الكاتب المسرحى تأثر بكتشوف العالم النفسى أو العكس، ولكن الصحيح أن كليهما كان

يستجيب بطريقته الخاصة ويحاوله التمييز لواقع اجتماعي ونفسي واحد. ومن هنا كانت أوجه التشابه في رؤيتهما لهذا الواقع بنت معطيات الحياة في الطبقة الوسطى النمساوية في تلك الفترة. ومن أهم مسرحيات شنييتزلر (أناطول Am- atol) ١٨٩٢ و (الضباب جاستل Ltutnant Gustl) ١٩٠١ التي انطوت على واحد من أول المتاولجات الدخالية في تاريخ الأدب الألماني، والمسرحي منه صفة خاصة، والتي أثارت ردود فعل حادة لتحويلها الكاريكاتيري الحاد لسلوك ضابط في الجيش النمساوي. و (الدائرة Reigen) ١٩٠٢ وهي المسرحية التي منعت بعد عرضها مباشرة ولفترة طويلة من الزمان و (الطريق الوحيد Weg (Der einsame ١٩٠٤ و (الطريق إلى الخلاء Der Weg ins Freie) ١٩٠٨ و (البلد المجهول Das Weite Land) ١٩١١ و (الاستاذ برناردى Professorr Bernhardt) ١٩١٢ و (إنسام الصيف Im Spiel Der Sommerlufte) ١٩١٤ و (دعوة الحياة) و (العب والمكاند) و (العالم الرطب) و (بهجة الغرام) و (ساعات الحياة) و (البيضاء الأخضر) و (حجاب بياتريس)

وغيرها من المسرحيات.

وينصو شنييتزلر في معظم مسرحياته تلك إلى الاعتماد على استقلالية المشهد الدرامي الذي يستهدف بالدرجة الأولى خلق مناخ نفسي وشعوري ماء، ولطوة حالة مزاجية واجتماعية معينة. أكثر من اعتصامه على البناء للمسرحي الثقيلدى. وهذا التركيز على الجزئيات الدرامية الصغيرة يعد في حد ذاته رد فعل على سيطرة المسرحيات المحكمة الحبكة التي توهن حيكمتها الدقيقة من تفاعلها مع الواقع أو إرهابها لمس التلقئ. فالأوضاع المسرحي يتخلق عنده أساساً من خلال التراكمات الصغيرة التي تتكشف عبرها الأعماق النفسية للشخصيات، والتي يتأكد عبرها أن أكثر العلاقات تأثيراً في الإنسان هي تلك التي يقيمها مع الجنس الآخر، لا في جانبها العصى وحده، وإنما في جوانبها الأعمق التي تنطوى على محاولة الإنسان للتكامل المضموى في الظاهر، والتحقق الروحي في الباطن. وهو أمر لا سبيل للوصول إليه عنده إلا بذلك التكامل المضموى بين الجنسين الذي تتداح فيه توترات الشهوة بعد

بلوغها مراحل الإشباع لتتخلق تحتها عناصر أعمق من التواصل الذي يهب الراحة الحققة. ولهذا فإن بنية كثير من مسرحياته تنحو إلى خلق معادل مسرحي لذلك التصور من خلال البداية بالتوتر الذي سرعان ما يتداح بعد المكاشفة في نوع أعمق من الفهم الإنساني: فهم الذات باعتبارها الخطوة الأولى لأي فهم للآخر أو التواصل معه.

وتعتمد مسرحية (إنسام الصيف) على مجموعة محدودة من الشخصيات التي تتشابك مصائرهم في خريطة من العلاقات المتداخلة. أولها هو الأستاذ الجامعي فينستت فريدلاين الذي يعمل بإحدى الجامعات النمساوية ولكنه كثير التغيب عن منزله الريفي الذي يقع في ضاحية صغيرة بعيدة نسبياً عن الندية الجامعية التي يعمل بها، بسجة العمل والمطالبات المستمرة للاستاذة الزلترين، وواجبات الاحتفاء بهم والتي يتطلبها العمل منه، وزوجته الجميلة جوزيفا التي تضجرها الوحدة ويستهزئ الفراغ في هذه الضاحية الصغيرة البالغة الهدوء، وابتهاها إدوارد الذي يثق أبواب المراهقة بعنف، وتصطرع في

دعائه شهواتها التي تطلب الرى وتطالب بتغيير نظرة الآخرين له، والبالغين منهم خصوصاً. وفى البيت الهادئ خانة جميلة هى كائى تلود هى الأخرى بالرغبات، وتجد فى جسد إدوار الناضج للبذل أمامها دون حساب لمشاعرها ندأماً لا تستطيع له رداً، وإن لم تجرؤ على أن تستجيب له لأن فى ذلك اختراق للصراخ الاجتماعي الصارمة. وهناك كذلك ابنة الجيران الصغيرة راينر التي تريد أن تلتف نظر إدوار لها بالرغم من أنه لا يرى فيها سوى صبية صغيرة لم تدخل بدمرحلة النضج. وما يعنى إدوار عن رؤية أى شيء يستحق الاهتمام فى ابنة الجيران هو الزائرة الجميلة جوسنى ابنة عمته التي أيقن قاطنها، والتي تتطلع إلى العمل كممثلة ومغنية فى إحدى الفرق الكبيرة وما تزال تنتظر الرد على طلبها، وتستغل إجازة الصيف فى الاستراخ والاستعداد للمستقبل الذى يبدو أنه يعد بالكثير لفئة جميلة لا تنقصها الجرة ولا يعوزها الطموح. وهناك أيضاً فرديناند راعى الأبرشية المحلية الشاب، وشقيقه وروبرت الضابط بالجيش الإمبراطورى والشغوف

بالمغامرات النسائية، والذي يزود شقيقه زيارة عابرة ولكنها كافية لإيقاع جوسنى فى حباله، ولجعل قضيته واحدة من القضايا الأساسية التي ينشغل بها النص، وتهتم بها شخصياته.

واختيار الشخصيات فى هذا النوع من المسرحيات هو الخطوة الأولى فى صياغة موضوع المسرحية وتخليق الهموم التي تدور حولها. لأن موضوعة تلك الشخصيات فى هذا المناخ المحدود الخائق، ووضع عدد كبير منهم على حافة المراقبة التي تضج فوراتها فى الدم، فى الوقت الذى تتخلق فيه عناصر الإحباط المتعددة أمام بقية الشخصيات الأكثر نفسياً، يضع المسرحية كلها فى قبضة هذا الصنمين العارم للتواصل، ويرشح الجانب الحسى للتعبير أكثر من غيره عن هذا التواصل المبتغى. كما أن اختيار تلك الشخصيات بصورة تبدو معها وكأنها مرآيا تنعكس على صفحة بعضها صوراً للبعض الآخر، فيها قدر من التماثل ومقدار من الاختلاف، يهيئ المناخ لتخليق شبكة ثرية من العلاقات ذات الترتيبات المتعددة على اللحن الواحد. فابنة

الجيران فى روحاتها وغدواتها تسال عن إدوار الذى كان يلعب معها حتى العام الماضى، ولكنه عاب ذلك العتب الصبياني لانشغاله بالجميلة اللعوب جوسنى. وجوسنى التي هربت إلى تلك الضاحية الهادئة من قيود أسرتها تجد من اهتمامها بها تسلية أجدى من الضمجر برغم استصغارها لشأنه، وما أن يند الضابط وروبرت شقيق القس فرديناند راعى الأبرشية إلى الضاحية فى زيارة عابرة لأخييه، حتى يداعب خياله التعلق به، مما يجعله تضيق بإلحاح إدوار على الأفراد بها. لكن الضابط سرعان ما يرحل فلا تجد أمامها سوى التسلى باهتمام إدوار بها. فهى لا تهتم حقاً به، ولكن من تهتم به مشغول هو الآخر بتجربة عاصفة نعرف بعد قليل أنها قد قادت إلى مبارزة مع الزوج المضدوع، ليست الأولى فى حياته ولكنها قد تودى به هذه المرة.

أما الزوجة جوزيفاً فإنها تعاني هى الأخرى مما تصوره إعراساً لزوجها عنها واهتماماً منه بامرأة أخرى. فهى تمل غيابه الدائم عن المنزل وتلقيه لبعض الضربات الغامضة بانشغاله بعلاقة نسائية لا

تستطيع أن تأكد من وجودها، ولا تلك لها دفعا من منطقة اهتمامها. ومن هنا تظل تتخبط في شبكة هذا الشك المدوخة، يضئ روحها هذا الحفاف الحسى والعاطفى الذى تعيشه بينما يعمق التضاد مع الطبيعة المحيطة بها بنضارتها البانخة، وثرائها الحسى، وما أسبغته على شباب الجيل الجديد الفوار بالمرافقة، من معاناتها لهذا الجفاف ولقد بلغت ذروة النضج الأتوى والتفتح الحسى. وتسمى إلى أن تجد جوابا روحيا على تلك المعذابات لدى قس الناحية، فيصانف هذا السعى ساعة قلته على أخيه وحبيرة بين الذهاب إليه ليشهد المباراة أو يثنيه عنها أم البقاء والصلاة له حتى ينجيه الرب من الموت، ويوجهه النفس إلى البيت لعله يجد عندها جوابا لحيرته، بينما أرادت هي أن تجد عنده ما يطامن من شكوكها وحيرتها. وفى هذا المشهد المشحون بالحيرة: حيرة القس بين التخلي عن شقيقه أو الصلاة له، صلاة مناقضة للقيم المسيحية التى ينادى بها لأنها تنطوى على أمنيه لموت الضحية والمطالبة بنجاة أخيه الوالغ فى

الخطيئة، وحيرة القس فى قراءة شفرة لحظة الضعف العاطفى التى أوشكت أن توقع به هو نفسه مع جوزيفا فى براثن الخطيئة، وحيرة جوزيفا فى الاندفاع نحو القس الذى تتعاطف مع شبابه وموقفه انتقاما من زوجها الذى تعتقد أنه يخدعها أو الاستجابة لصوت العقل والحفاظ على سلامة أسرتهما فليس ثمة يقين يساعد على حسم أمرها فى أى من الاتجاهين.

فى هذه الأثناء تكون العلاقة بين جوسى وإدوار قد تجاوزت حدود المناوشات الأولى عندما اتاحت لهما عاصفة مطارة هاجمتها فى الجبل قضاء ليلة فى كوخ به دخلت بهما نطاق التحقق الحسى الذى أدار صواب الفتى فأخذ يتحدث عن الزواج، ولكنه زاد من إصرار الفتاة على معالجة الأمر كله وكأنه نزوة عابرة لا أثر لها ولا ضير منها. فقد حمل بريد الصباح التالى رسالتين تنبئها الأولى بأنها قد وفقت فى المصوصل على الدور الذى كانت تنتظره، ومع الفارقة التى تعرض أعمالها فى المدينة نفسها التى نقل إليها الضابط المعشوق. إذ حملت الرسالة الثانية نبأ نجاة من المباراة

ونقله إليها. وكنا نعرف أنه يسعى لهذا النقل من قبل تخلصا من الموقف الذى أدى تضامنه بالمبارزة إلى حتمية النقل. أما تلك الحيرة التى عاشها القس فقد تبددت بنوع من التوبة والاعتراف للمسيحى بالخطأ، وكذلك الأمر بحيرة جوزيفا التى انتهت دعوة زوجها لمصاحبته فى تلك الرحلة التى كانت تعتقد أنه يرغب خلالها الانفراد بعشيقته المتوعدة، ثم التوجه بعدها لقضاء إجازة معا يستعيدان بها أيام الوثام والتواصل. وأما الشاب إدوار فقد رده انتهاء العطلة الرشيك ورحيل جوسى إلى ضرورة العودة لاستئناف دراسته، ومعدة ذكرى تلك الليلة الماطرة التى انتهت معها عنريته الجسدية والعاطفية معا، لأن جوسى عرفت كيف تسوسه إلى مرافق التعلق والنضج.

وهكذا تنتهى المسرحية بنهاية مماثلة لنهايات المسرحيات الفرنسية الخفيفة فى الظاهر، ولكنها تختلف عنها فى الواقع اختلافا كبيرا. فالمحبة الدرامية هنا ليست هى الهدف كما فى المسرحيات الخفيفة، ولكنها السبيل إلى إتاحة الفرصة للكاتب لسبر أعماق الشخصيات

والتعامل مع تيارات الرؤى والقيم التي تسيطر على تصوراتهم للحياة ولديهم فيها. إذ تؤكد عملية فحص شبكة العلاقات الهرمية بين الشخصيات أن المسرحية تطرح موضوعها الأثير هذا من خلال علاقات التماثل والتناظر، وتيارات الشد والجذب بين الشخصيات بقدر ما تشجبه من خلال تصويرها لحالة عدم الرضا التي تمكنت جرثومتها من الكثير جميع الشخصيات دون استثناء.. ففي الفتاة الطموحة جوستي قدر من قلق جوزيف الناجم عن افتقادها لليقين، فهي تفقد اليقين هي الأخرى بسبب عدم معرفة حقيقة ما يخبئه لها المستقبل، وقلقها من أن تجد نفسها مرة أخرى في الواقع الذي هربت منه. وفيها قدر أكبر من الاختلاف عنها برعوتها وشهرها أنهم للحياة، ورغبتها في أن تنال منها أكثر مما تؤملها له قدراتها. وفي إدوار شيء من سذاجة القس وبراءته، وشيء من شهوة أخيه ورغبته للرأفة الصادة

في إثارة إعجاب النساء به. وفيه شيء من عدم مبالاة الأب بما يدور حوله، وهي لا مبالاة تقترب من تخوم الأنانية وعدم القدرة على إدراك مشاعر الآخرين. أما الأم جوزيف، أكثر شخصيات المسرحية ثراءً فإنها تجد نفسها في قفص من الممران يماثل تلك الذي وضع القس نفسه فيه باختياره للاهوت، وهي تحب اختيارها ولكن الحيرة تحول دونها والاستمتاع الكلي به. ومن خلال علاقة التماثل والتضاد بينها وبين القس تطرح المسرحية أبعاد الأزمة الروحية والقيمية التي تعالجها. والتي تتمثل في التناقض بين متطلبات القيمة الأخلاقية ونوازع الجسد الإنساني من ناحية، أو متطلبات السياق الاجتماعي من ناحية أخرى.

فالتعارض بين رغبات الإنسان وما تفرضه عليه مثاليات الأخلاقية أو حتى للواجبات والأعراف الاجتماعية من قيود هو أحد القضايا الأساسية التي تناوَلها

المسرحية في محاولتها للكشف عن التيارات الصارية في أعماق تلك الطبقة الوسطى المساوية. إذ تؤكد المسرحية على أن الحياة في هذه الطبقة مجموعة من الفجوات الاجتماعية تارة، والعمرية أخرى والنفسية ثالثة، والروحية رابعة، وهكذا. وهي فجوات لا تستطيع الشخصيات عبورها دون أن يهبط إذ تعجز كل شخصية عن العثور على غايتها على الجانب الذي تشغله من تلك الفجوة، سواء بالرضا بتلك التي تنتمي إلى نفس المرحلة العمرية أو التكوين الثقافي كحالة إدوار مع أبنه الجيران، أو بالتعامل مع تلك التي تقف على الجرف الآخر للفجوة الطبقة كما تشعر الخائفة، أو بقبول مشاعر ابن عمته كما هو الحال مع جوستي. أو إنما تريد كل شخصية عبورها دون وهي بما ينطوي عليه هذا العبور من مخاطر. فقدر تلك الطبقة الوسطى المساوية هو الاكتواء بغيران عدم الرضا والتقلب في جميعه.

في إسبانيا المرأة تقرأ أكثر وحظ الشعر قليل

إسبانيا، كفضية «الغال» ومنظمة «إيتا» الإرهابية، وكذلك الكتب التي تكشف أسراراً جديدة عن مرحلة الديكتاتور «فرانكو» وعن حياته الشخصية وأكثر قرائنها هم الشيوع والمجانز الذين عاصروا تلك الفترة أما الشباب فيقرأون الروايات التي تحولت إلى أفلام أو الأفلام التي كتبت بعد نجاحها على شكل قصص وبالطبع فهي كتب تجارية يروج لها التلفزيون والسينما وغالب شخصياتها: سطمية وغير مثقفة. يضاف إلى ذلك الإقبال على قراءة كتب الجنس والكتب الدينية المسيحية - الصحفية - التي تتحدث عن

يقرأ في إسبانيا، ويتميز مستوى القراءة بهبوط النوعية ولغيفان المحلية مما يجعل الميدان الثقافي ومعرض الكتاب يخلو من الجديد تقريباً، فالكتب التي تصدرت المكتبات تصدرت قائمة مبيعات المعرض أيضاً. ومن ذلك روايات أنطونيو غالا رواية (الجانزة) فونتانان رواية (الغريب هو أننا نعيش) لكارمن غابيه، بينما لا يبحث عن خوان غويتيسولو - أفضل كاتب إسباني معاصر - إلا النخبة المثقفة... بعد ذلك تأتي مبيعات الكتب المصحفية التي تتناول القضايا السياسية الساخنة في

ماذا يقرأون في إسبانيا الآن؟ هذا ما يمكن معرفته عبر متابعتنا لبيوميات المعرض السنوي للكتاب الذي يقام حالياً في مدريد وسوف يستمر لأسبوعين ويضم أكثر من ٥٠٠ كشك إلى جانب المكتبات المتجولة في حافلات ومخالات الكتاب الإلكتروني ومخالات المعلومات والصحف وغيرها... فيزيم مختره «الريسيو» بالزائرين طوال اليوم لانتقاء الكتب ولكن التشخيص القريب للحالة يقول: إن الأسبان يشتررون الكتب كثيراً - رغم ارتفاع أسعارها - ولكنهم لا يقرأون كل ما يشترونه، علماً بأن النساء أكثر من

معجزات مشكوك بصحتها، كبكاء تمثال مريم في البرازيل مثلاً. كما يلاحظ إعادات الطبع المتكررة للكتب القديمة وفي مقدمتها «الدين كيهوته» التي يعرفها كل الأسبان ويتم تبادلها كهدايا إلا أنها لم تقرأ من قبل الجميع، أي مثل حال رائعتنا «الف ليلة وليلة» تماماً.

أما الشعر فحظه قليل من البهائم حيث تنسرق قراءة الشعر الحالي بشكل غريب على الرغم من وجود شعراء جديرين أمثال خيمينيز وأنطونيو دي ميلينا ورافائيل البرتي الذي تباع كتب المقابلات معه أكثر من أشعاره، ولكن الملاحظ أن الشعر قد أخذ يتسرب عن طريق مسلك أخسر إلى الناس وذلك بتحويله إلى أغنيات يرددنها الشباب فتدخل إلى نفوسهم كلماته الأدبية وتؤثر فيهم كثيراً حتى أصبحنا نجد أن كلمة مثل «التضامن» تشكل مفتاحاً صمغياً للتأثير، وبالطبع يشار إلى التضامن لكسر العزلة الفردية وإلى التضامن مع الشعوب الأخرى، فنسمع الدعوات إلى إنصاف البوسنة وإنقاذ رواندا ورفع الحصار عن العراق ومساعدة الفقراء في العالم، كما تهين عبارة

«كلنا سواسية» على الشارع ولكن المثقفين يشبهون إلى خطورة هذه الحالة التي تولد في الغرب لأنها تبقى في إطار الشعور والتعاطف الآني ولا تصل إلى العمق أو التحول إلى فعل، ولا يتم تحليل أسباب هذه الأزمات سياسياً من قبل الشباب لكي يصلوا إلى حقيقة: أن بلدانهم وراء كل ذلك، ومن هنا يقال عن شعور هؤلاء الشباب بالتضامن أنه شعور جيد، ولكنه بالغ الضرورة لا يصاحبه من تعميم وتمعية حول تفاصيل مسببات الحقيقة.

أما كتب الأطفال فإنها تباع بكثرة تفوق مختلف المواضيع الأخرى وقد وصلت في طباعتها إلى تقنيات متقدمة تجعل من صفحات الكتاب ورسومه - أحياناً - أحباً مجسمة ومتحركة ولكن الذي يشخصه الروائي ماريو غيراندا هو: أن ما يقدم للأطفال يخلو من كل المواضيع المهمة والجادة، فبحجة الخوف على مشاعر الطفل يتم استبعاد القصص التي تتحدث عن الموت والفقر والحروب فينشأ القارئ الأسباني نشأً بصحب حصره في إطار معرفة شخصيات والذات

ميرتني وسوبر مان وباتمان وقصص الشوكولاته.

كتاب آخر يحظى بأهمية كبيرة وهو «الكرة الأرضية الأمريكية» للكاتب بيفنثنه بيريدو الذي يقدم دراسة وتحليل حالة السيطرة الإمبريالية الأمريكية على الذهنية الأسبانية عبر الموضة ووسائل الإعلام وطرق العيش.

أما فيما يتعلق بالكتب غير الأسبانية فإن أكثر ما يباع منها هي تلك التي تحظى بشهرة عالمية أو الحائزة على جوائز مثل نوبل فنجد اسم نجيب محفوظ يتصدر قائمة الكتب العربية المترجمة إلى الأسبانية ثم أمين معلوف والطاهر بن جلون وبعد ذلك ثمة ترجمات قليلة لأميل جيبين وجمال الغيطاني ومحمد شكري وفاطمة المرنيسي ومحمد زفزاف وصنع لله إبراهيم وغيرهم، وفي الشعر البسيطاتي وأنونيس. يلاحظ أن الكتب العربية لا يفتتها إلا أصحاب الاهتمام الثقافي الأدبي أو الطلبة الذين يدرسون اللغة العربية. فهي كتب غير تجارية، ينقصها الترويج لها والدعاية ولكنها تحظى باحترام

من يقرأها وتدخل ببطء إلى الوسط الثقافي الأسباني. كما أن منشورات دار القبلة التي يختار لها نصوصاً عربية للترجمة الكاتب الأسباني خوان غويتسولو (الذي يعيش في مراكش) ويضع اللقمات تعتبر من أفضل المشاريع الأخيرة في هذا الاتجاه.... هناك ترجمات ودراسات أخرى عن ابن عربي وجمال الدين الرومي والتصوف الإسلامي عموماً. وفي موجة القراءة الدينية والروحية يمتاز جبروان خليل جبروان بإقبال كبير من القراء الأسبان منذ زمن غير قليل، كما يلاحظ انتشار كتب الديانات الغريبة وفلسفات الهند وكتب السمر والأبراج وقراءة الكف وما إلى ذلك.

الكتب الأجنبية الأخرى يتصدرها كتاب ماركيز الأخير الذي يمزج بين الرواية والريورثاج، وكذلك كتب سلمان رشدي وإيزابيل ليندي والكاتب الباكستاني حنيف قريشي، والأمريكي بول أوستر والإنكليزي

مارتين اميس إلى جانب إعادة طبع اللخصات عن حياة وأعمال سارتر وكامو، أما الإطالي امبرتو إيكو فله نخبة من القراء المثقفين لما في كتبه من صعوبة ورموز تاريخية.

بقي أن نشير إلى أن القارئ هنا أخذ يتجه إلى شراء الكتاب المرنى والمسموع والكتاب الإلكتروني بعد كتاب الجيب وأخذت بعض دور النشر المتقدمة تتبع طريقة جديدة لتجنب الخسارة وذلك عبر خزنها لكتبها على أقراص الكمبيوتر وحين يطلب منها القارئ كتاباً تطبع له نسخة في لحظات وهي بذلك تتجنب طبع آلاف النسخ التي قد لا تباع...

أمسا عن الروايات التي تتم قراءتها على شاشة الكمبيوتر أو سماعها تتخللها مقاطع موسيقية فإن الكتاب يرونها طريقة سلبية لأنها تقدم كل شيء جاهزاً - للقارئ وذلك يتم قتل الخيال عنده ثم إن مصاحبة الموسيقى الكلاسيكية

للقراءة شيء ضار هو الآخر؛ ذلك أنه قد يقرأ في كل يوم بمزاجية مختلفة بل لكل لحظة خصوصيتها في التحسس والإيقاع والنقل.

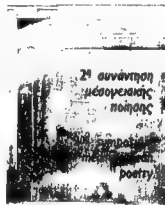
قد ينفع الكمبيوتر في تخزين المعلومات والموسوعات كما لاحظنا.

هنا حيث يمكنك أن تشتري مجرد قرص إلكتروني واحد بدل عشرات الجلدات من الموسوعة البريطانية، كما كان للكتاب الإلكتروني نصيب كبير في كتب الأطفال أيضاً... أمام كل ذلك يجد الكاتب نفسه في حال يتطلب منه السبق الدائم في الإبداع والبحث عن تمييزات جديدة كي لا تزداد عزله وتضمحل الحاجة إليه أو التواصل معه، فعماذا سيفعل - مستقبلاً - هؤلاء الكتاب الذين جاؤوا اليوم ليخطوا تواقيمهم، ويصافحوا قراءهم ويلتقطوا الصور معهم، إذا ما أصبحت مكتبة قارئ المستقبل مجرد جهاز كمبيوتر في بيته يطلب على شاشته أي كتاب يشاء من أي دار نشر في العالم بمجرد أن يضغط بإصبعه؟

عشرون شاعرا متوسطيا ينشدون في مدينة «قوله Kavala»

إن مدينة (قوله) التي تتبع الآن إقليم مقدونيا اليوناني ، كانت تتبع الامبراطورية العثمانية في القرن الماضي ، ولكن البلغار انتزعوها من الاتراك في حرب البلقان الأولى ، ثم ردها إلى اليونان عام ١٩١٣ عقب حرب البلقان الثانية وتمتعت قوله بموقع سياحي فريد باعتبارها تشرف من قمة الجبل إلى سطحه على بحر إيجه في خليج قوله، وباعتبارها تقع على بعد كيلو مترات من أطلال مدينة « فيليبس » القديمة التي بناها فيليب الثاني ملك مقدونيا عام ٣٥٨ ق-م ثم اكتسبت شهرة إضافية بعد أن وجه

SYNAGOGUE OF THE IONIAN & TESSALIAN



KAVALA
10, 11, 12 MAY 1996

KAVALA
10, 11, 12 MAY 1996

ASSOCIATION OF LETTERS AND ARTS

روما يظن كثير من المصريين والعرب - مثلما كنت اظن - أن مدينة «قوله» التي ينتسب إليها محمد علي ، مدينة البانية كما علمونا في كتب التاريخ، والحق أنها بميدة كل البعد عن حدود البانيا لأنها تقع على الساحل الغربي لبحر إيجه في أقصى الشمال الشرقي من اليونان، على مقربة من حدود بلغاريا شمالا وتركيا شرقا؛ وكان الأمير محمد علي قد أقام بها ولا تزال بعض قصوره وأثاره قائمة في أعلى مكان يشرف على البحر بالمدينة، كما لا يزال تمثاله وهو على جواده متلقبا كالأرصد في مواجهة البحر.

بولس الرسول رسالته إلى أهل فيليبى ، هذا بالإضافة إلى أهمية قوله التجارية باعتبارها أهم ميناء فى شمال اليونان بعد ميناء تسالونيكي .

عشرون شاعرا ينتمون إلى دول البحر الأبيض المتوسط جمعتهم مدينة «قوله» Kavala ، فى الدورة الثانية لمهرجانها الشعرى الذى تعرض المدينة على إقامته مرة كل عامين ، بإشراف نخبة من مثقفيها المؤمنين بالخصوصية الحضارية لشعوب حوض المتوسط وينور الشعر الفعال فى هذه الحضارة العريقة على مدى تاريخها الطويل باختلاف مراحلها ، والثائقين فى قدرة الفن عامة - والشعر خاصة - على أن يواصل فى الحاضر ما بدأه فى الماضى ، فيرتفع بإتسان البحر المتوسط فوق الخلافات والفتن التى أجبتها السياسة وأنكأها اختلاف العقائد .

وبالإضافة إلى شعراء مدينة قوله وبعض الشعراء اليونانيين من الأقاليم الأخرى ، كان هناك شعراء الدول المطلة على البحر المتوسط

شمالا وجنوبا ، وشرقا وغربا ، ولم يعتذر عن الخضوع إلا محمود درويش من فلسطين وأليكس سوزانا Alex Suzanna من إسبانيا ، ولم يكن هناك أحد من غير الدول المطلة على المتوسط إلا الشاعر العراقي سعدى يوسف .

حضر المهرجان من تونس الشاعر المصنف غشام ، ومن المغرب الشاعر محمد علوي عبد اللاوى ؛ ومن فلسطين الكاتب أسعد الأسعد ، ومن مصر الشاعر «حسن ظلي» ومن تركيا الشاعر تشى قات شابان Chevat Chapan ؛ أما الشعراء

المتوسطيون الأوربيون فقد مثلهم من قبرص الشاعر ليفيكيس زانيريو Lefkios Zafirliou ، ومن إيطاليا الشاعر فرانكو لوى Franco Loi ، ومن فرنسا الشاعر جان كلود فيان J.C. Villain ، والشاعرة شانتال

دانجو Ch. Danjou واللافت أن القائمين على المهرجان قد تعمدا ألا يوجهوا الدعوة إلى شعراء إسرائيل ، مما كان له دلالة بالغة

أدركها الحاضرون من الجمهور والشعراء . وقد اهتم القائمون على المهرجان بترجمة القصائد إلى اليونانية أمام جمهور المستمعين الذى ملا القاعة الكبرى المحقة بمكتبة مدينة «قوله» حيث أقيمت الأمسيات الشعرية ، وقد ضافت القاعة عن استيعاب الجمهور كله ، فزال كثيرون يتصتون إلى الشعر واقتنص عبر الترجمة اليونانية التى تولت إلحاقها المثلة اليونانية أيضا كوتامانيدو Eva Kotamanidou ، ولم تكن هناك للأسف ترجمة مقابلة لقصائد الشعراء اليونانيين المشاركين فى المهرجان ، مثل إكتور كاكنافاتوس E.Kaknavatos ، وأثينا باباداكى A. Papadaki ، ويانيس إيسانثيس I.Ifantis الحائز على جائزة كفافيس عن الشعر اليونانى للعام الماضى ، الذى قدمت مجلة (إبداع) ترجمة لبعض قصائده فى عدد ديسمبر ١٩٩٥ . وكذلك شعراء مدينة قوله .

بدأ المهرجان بكلمة جمعية الآداب والفنون Society of Letters and Arts قوله

لفتت الأنظار الورقة التي قدمها
البرفيسور جيني كاشسارى
Gratsar عن شعر الأقلية
المسلمة في اليونان، خاصة
الشاعرة رفيقة نظيم Ref cana

= III

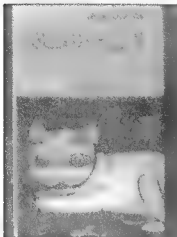
لقد كان هذا المهرجان التاج
أتمونجا حيا للعمل التطوعي
الخاص الذي يمكن للجمعيات
الثقافية الأهلية أن تنهض به وتنظمه
بعيدا عن وصاية المهرجانات
الحكومية الرسمية، وكانت فرصة
طيبة لجميع المشاركين لكي يتعرف
بعضهم على بعض، ويتعرفوا معا
على هذه المدينة الساحرة الجميلة
بناؤها اليونانية والرومانية
والإسلامية ويجزيرتها الساحرة
ثاسوس Thasos العامرة بالآثار
والمعابد القديمة.



للملحق الثقافي Fostostof
للسفارة اليونانية في القاهرة،
والدكتور في فوس جيكيولوس
F Giouliou os t os من جامعة
سالونيكى أيضا، الذى قدم ورقة
عن (الشعر والضرورة). وكذلك
الدكتور فاسيليس خرى ستيديس
vas s Chr st d s من
جامعة يونينا Iovini na وقد

الثقافية التى ترأسها السيدة
صوفيا مورفاكى فاسيليا دو
SM Vas adou وتديرها
السيدة نيكى بابا نوبولو
N. Papadoup ou O وقد رحبت
الرئيسة بضيوفها من الشعراء
والكتاب، وأبرزت حاجة الإنسان
المعاصر إلى الزاد الروحى الذى
لا يزال الشعر يمثل أهم منابعه، وإلى
المكانة الخاصة التى يحتلها الشعر
فى الثقافة المتوسطية، وتلت كلمة
الافتتاح كلمات أخرى دارت حول
الأفكار العامة السابقة وما يتفرع
عنها خاصة كلمة الشاعر اليونانى
المعروف تيتوس باتريكيوس Patr k os
والكاتب اليونانى إيلي
E Pappa والدكتور
جورجيس خورموزيادس G
Chourmouz ad s من جامعة
سالونيكى وكوستيس موسكوف

إصدارات جديدة



كمادة الشعوب والأمم في المصور التي تستشري فيها المظلمات، وتضيق الحفوق، وتجبّر الحكماء، يلجأ المثقفون إلى الحكايات الرمزية على لسان الحيوان، ورغم جريان الكثير من المياه في النهر إلا أنك لن تعدم شبيها لما كان بما هو كائن، فهباء الدين العاملي، الفارسي الذي قامت دلال عباس بتحقيق وترجمة كتابه - المكتوب بلسان الفظ والفار - إلى العربية عاش في عصر

لخداع الناس واستغلالهم، نقد رجال البلاط الذين يراعون الحكماء، نقد الوسطاء الذين يقولون ما لا يفعلون... إلخ وقد انتقد رجال الدين الذين وقفوا عند ظاهر النص، فأعترضوا عما هو جوهر الإسلام، كذلك يسخر العاملي من وأدعي رواية الأحاديث دون تبصير أو إنراية ولغة الكتاب جذابة، توصل فكرته إلى أذهان عامة الناس كما يريد لها من طريق الحوار وقد يلجأ إلى السرد للتوضيح أو الربط

٣ - محمد - حبيب الصايغ:

ينضم هذا الديوان إلى سبعة ديوانين شعرية، تمثل مسيرة الشاعر المولود سنة ١٩٥٥ بدولة الإمارات العربية المتحدة، ويأتي العنوان دالا على مشاغل الكتابة لديه



١ - لا أحد يأتي هذا المساء - محمد موسى

أربع عشرة قصيدة بين دفعتي ديوان تزوج للخاص والعام بالتواضع بين تفاصيل حياتية وصور مضنية تكثف العالم من خلال أنا/ الشاعر فالأشياء المعتادة بعد هذنية تصوير غير مغرقة، فتستثير الشاعر الذي يجابهها بالهشاشة، وهو يظن قربه من هذه الأشياء فتباعد عنه مخلفة في النفس أسي وحسرة، ووحدة كاملة، إنه قادم من مدينة محاصرة خريشها الحروب وأورثته يتينا مزعجاً لا يهدئ، ورغم أن عنوان الديوان يشي بالافتقار وانتظار ما سيأتي إلا أنه هائل بأسماء عدد من الأصفياء والنساء؛ مما يوحي بالتواصل الحميم

٢ - الدين والنفاق - بهاء الدين العاملي



أقول شمس العصور، الملوكية، ويوزع نجم
العثمانيين على يد سليم الأول، وقد كان
لطومان باي من شرف القلب، ونزاهة اليد
مما أهله لحب المصريين حيث رفع عن
كاهلهم الكثير من عسف وسطوة المالك.
والمرسومة مكونة من قسمين. كل قسم
ينتهي بسبعة مشاهد مضافاً إليها المشهد
الأخير. وباستقضاء هذا المشهد بضاء كل
مشهد بظهور ثلاثة شيوخ في مقدمة
المسرح متفخين هيئة الرواة والشهود
المعلقين على ما يحدث، وهم: ابن إياس
القرنح - وأبو السمعود الصارحي أحمد
المتصوفة. كذلك ابن طيلة البيطار .

٤ : تدوين السُّنة - إبراهيم فوزي:

ربما تندش مثل حين تعلم أن «عبد
الله بن عباس» بلغت جملة الأحاديث التي
رويت عنه في كتب المسحاح والسُنن
(١٦٦٠) حديثاً بينما كان عمره عند وفاة
البي عشر سنوات وهو أحد رواة أحاديث
«الأحاديث» التي قيل أن النبي أفضى بها إلى
أصحابه على انفراد، وهذه الأحاديث
موضوعة خلافاً بين الفقهاء. كما يذكر المؤلف
تهديد عمر بن الخطاب لأبي هريرة وإنذاره
بوجوب للكف عن التحدث عن الرسول.

فتوقف عن رواية الحديث إلى أن مات أمير
المؤمنين فعاد سيرته الأولى. وينقل المؤلف
عن «تذكرة الجفاعة للذهبي قول أبي هريرة:
«إني أجدنكم بأحاديث لو حدثكم بها زمن
عمر لضربني بالردء» إن حائناً كبيراً من
النصوص التي جاءت في السُّنة مختلف
على مصحتها بين المذاهب لأن السنة لم
تدون في عصر النبي ولا في عصر
الصحابة مثلاً» دون القرآن.

٥ . السلطان الأخير - فكري النفاش:

هذه المسرحية تتناول حقبة حرجية من
تاريخ مصر، أيان حكم مصر من قبل
السلطان طومان ماي لبعضة شهور. كاتباً
بعدها بسنة على باب زويلة آخر سطر في



كما أن عدداً لا بأس به من القصائد يحمل
العنوان نفسه، فهو ممتلئ بهاجس المستقبل
الذي لا يستطيع القبض على ملامحه،
ويشجى ذلك من خلال تكرار كلمة (غد)،
وكذلك استيطان فزادة الشاعر لقلقه
الوجودي، ويحثه عن ظله المقتدر، بما للظل
من إحالة إلى معنى التحق، وهو يجسد في
ذلك حلم «الطوايبر الطويلة المنتظرة التي
مازالت تهزّج أحلامها / وتسمع الغبار
عن حقائبها الدراسية/ وتنتظر» كما أنه
يؤسس لفلاسه الخاص بوصوله إلى
«أدب حبيبته» وأداته في رحلة البحث
وانتظار المصير لغة بسيطة، وسؤال يفرز
وجهاً

أصدقاء إبداع

الشعر

عمر تستحق منا التقدير، على الأقل لما تشي به من موقف مستنير إزاء قضية الدكتور نصر أبوزيد، وإن كنا لا نوافقك على بعض الصور والتعبيرات التي تشي بالافتعال مثل (أنت جيد في جماعهم)، فضلا عما في القصيدة من اضطراب عروضي واضح، أما القصيدة الأخيرة الثورية، فهي لصديقة جديدة تنشر لأول مرة في هذا الباب، هي الشاعرة «دقوى رمضان»

على الرسائل الجادة التي تحمل إلينا كل شهر كثيراً من القصائد الجيدة التي تنبئ عن مواهب حقيقية لا ينقصها إلا مزيد من الاهتمام والمثابرة لتصبح في المستقبل القريب أصواتاً شعرية حقيقية

ينضم هذا الشهر إلى تلك الأصوات والمواهب الجديدة، كل من الشعراء محمد عبدالله لولح وعبد الرزاق محمد عبدالرازق وأحمد سامي خاطر، ونصوصهم تشكل مادة (ديوان الأصدقاء لهذا العدد) مع قصيدة أخرى للمصديق القديم الشاعر سامح الحسيني

يحمل البريد بين ما يحمله إلينا كل شهر عجباً فالأصوات التي يصيح بها أصحابها ليعلنوا عن شاعريتهم الفذة تتزايد ويعلو ضجيجها، ومن ذلك على سبيل المثال ما وصلنا من الشاعر «خالد البيلي» المقيم بالسعودية، فهو يذلل قصيدته بكلمة يقول فيها بالحرف: «نشرت فيها»، وإلا فتعلموا ونقرأ قصيدته فنجد مما يريد أن يعلمنا إياه: (أرجوك.. لا تنتأ جراح الذكريات» بقصد «لا تنكأ جراح الذكريات» ولو أننا استلمنا لهذا النوع من الرسائل لضاع وقتنا ووقت القراء بدياً، فالأجدى أن نعلق

ديوان الأصدقاء

ذلك المقهى وتلك الحجرة

محمد عبدالله لولح - الشهداء - متوفية

أن يملأن العمر ولكن....

وتمر السيارات الضارية الأرض بقسوة

والمسرعة إلى جهة أخرى

وتمر الفتيات

فيهتز القلب على وقع

أه... يصلحن جميعاً

من أين تجئ الصبوة
دوماً يأتي الجزء الصلد من الليل
كمرة
وايفضح ثانية تلك الشقوة
فيحاول أن يبتلع الأشياء
فلا يقوى
ينهار ويتمدد فوق سرير
ومع الحلم يغيث
يلوذ
بتلك
الكوة

وهو جليس
في مقهى اليومى
ليشرب - وليزداد ديوناً
كوباً تلو الآخر من شاي أو قهوة
ويحدث في المارة والأحوال
ولا يتكلم
كان الليل المفلس يأتي ساعتها
يرمى الأشياء بعجز ورتابة
فيعود إلى حجرته
ويحاول أن يقرأ بعضاً
من شعر أو يكتب
لكن

يوتوبيا

احمد سامى خاطر

زعيق الصنبور المفتوح طوال الليل
مفاصل كل الأبواب الصننة
والنار الموسومة بالتبغ المفرط
درج للموت المتحدر من ركن ما...
وغبار ملم آخره.. والتم سريعاً...
خلف قطار الوقت الحلزوني
اتفرص في
أنتلق في مشجب ذاكرة..
وأنام ببطء
كيلا أترسب متى..
وسط
الأعماق

قدمي
والرمل.
دمى، والبحر.
عراس تسهيدى...
وخراف الهلوسة على ترع النوم
جفاف البشرة،
وشقوق القدمين
الجوع..
النفط... أبى..
والإرهاق.
من صهد الجوف إلى استنزاف الأوراق،
فضاء الحوم/ الأغرية المهتاجة، وصياح الأطلال.

الترتيلة الأخيرة لفارس لم.. لن.. يعود

عبدالرازق محمد عبدالرازق
(لفارس)

اقرأ ثم فاتحةً تولى وجهها شطر الأفول،
ورتل في محاربٍ المتامة ظل ترتيلي
أنا... (١٠) ساؤم... (٢٠) أشباحاً... (٢٠) من الأعلام...
(٤٠) أشعلها.. (٥٠) فتشعلني.. (٦٠)
وحين أفيق من صحوى
ستمطرني جنابل قهرها الهجمى جندلةً.. فجندلةً...
فأقسم:
إن ظلى ليس ظلى
ثم أعلن في غفول النزف
إفك ملاحم الفرسان في زمن البواده
والبهاليل الخريفة،
ثم أسكمنى لسوسنة/ مواجيداً
تخاتل كل من يدنو، والعن
فارساً لم..
لن يعود

غامت فصولك،
واصفاك الحزن عاصفةً،
مدادك،
جرحك الممتد من عرقٍ بروحك،
قد تكابر مرةً
لكنه حين اصطفاك،
خلعت ما سمرته من حكمك الأزلى
إن
ياعتك سوسنة لريح القهر أوطانا
تضاجع فجرها المسبى مرثيتى، ومرثيتى
سماوت من الشجب المجنح في مدائن
دامعات.. سائحات.. ثيبات...
بل وأبكار...
فقف ستين ثانية حداد خلاص..

قبس

سامح الحسينى عمر

إلى/ نصر حامد أبو زيد
المعنى والرمز

حصى/ ماء عكر

(علك باخع نفسك...)

أشباه أحياء وموتى

وأنت جير في جماعهم

فافتح الآن نافذه للغضب

واستمع..

الترسيمات تشوه الأينية

وهم حاصرك وخيرتهم

اجبروك فنارلتهم

للموتى جبابينهم والاحياء جلاذ

.. فاخلع قميصك إذا بيضت أعين الشرفاء ..

يهرمونك لكث المنتصر



لوحة أخيرة.. خارج التصنيف

فدوى محمد رمضان - حلون

لأننا لا نجيد العزف

سوى على أوتار معزقة للفاية

وربما مزيد من الكلمات المنمقة

يتقنها بعض الأفاضل...

بعد تناول كوب من الشاي الثقيل

فلإننا سنكتفى

بالغناء على صفحات بيضاء تماما

بعيدون كل البعد...

عن سوداوية الأكاذيب

أو العصا التي علمتنا

كيف نجعل من الصمت البليد... أغنية صاخبة....

لا يريدنا سوانا

ولا يسمعها أيضا سوانا،

أكننا مجبرين في ذلك...؟

أم صرنا حلما العصار من قرية صغيرة

متعربين

على أوتار باردةٍ حذاً

يتعمد البعض توريثها لما

بقسوة لا تتناسب أطلالها

وأصابنا العنيدة

فماذا فعلنا كي نجد حروفنا البسيطة مبعثرة هكذا

على أوصفة الغاصبين بالمدينة؟

وهل شئ البعض في شيء من سؤالهم الجارح دائما؟

فقط... سوف نصافحهم مرة أخيرة

تكفى لأن نرحل...

ونحن راضون .

القصة

أيها الأصدقاء

تعلمون ولا شك أن المساحة المتاحة لنا في هذا الباب لا تتجاوز ثلاث صفحات وأحياناً أقل وقد نجحنا هذا العدد أن نجعلها أربع، وهذه مشكلة نسعى إلى حلها مع رئيس التحرير، والدليل الذي تقدمه له دائماً هو أن ما يصلنا من نصوص يحتاج إلى ضعف هذه الصفحات حتى لو اكتفينا بذكر أسماء الأصدقاء الذين تصلنا رسائلهم.

وإذا كنا نطمح إلى نشر بعض النصوص الجيدة والتعليق على البعض الآخر، فإننا نجد أنفسنا في مأزق.. فماذا نفعل؟ وهناك بعض القصص الجيدة، ولكن المشكلة أننا لو نشرنا إحدى هذه القصص لمئات كل الصفحات المخصصة لنا.. وأشير هنا إلى القصة الجيدة التي أرسلتها الصديقة وفاء رضوان من كلية الآداب جامعة المنصورة قسم اللغة العربية الفرقة الأولى، وقد

ذكرت كل البيانات الخاصة بالصديقة وفاء لأنني في الحقيقة فوجئت بالمستوى الفني الممتاز لقصتها، بالإضافة إلى أنني أمسكت القلم كالعادة متصوراً أنني سأصحح لها الأخطاء ولكن لم أجد خطأ واحداً، وقد يقول بعضكم: إنها في قسم اللغة العربية، ولكننا نعرف أن كثيرين من المتخصصين في اللغة العربية يقومون في أخطاء كثيرة.

إن هذه القصة الجيدة وعنوانها «رسالة إلى السماء» تقع في أربع صفحات.. في المجلة فماذا نفعل؟ إننا نقترح على الأصدقاء - وقد يكون هذا تعسفاً - أن يرسلوا إلينا نصوصاً قصيرة حتى نتمكن من نشرها، ولهذه النصوص القصيرة فائدة كبيرة خاصة إذا كان الكاتب مبتدئاً! فهي تساعد على التركيز وتجنب الأخطاء التي تكون نتيجة الثرثرة، سواء في الكلام أو الكتابة.. وهكذا فنحن ننتظر من الصديقة

وفاء قصة أخرى. ومن يدري، قد نستطيع نشر قصتها هذه في عدد قادم

ومن المسائل التي نحب أن ننبه إليها - وقد فعلنا ذلك مراراً - أننا حين نختار بعض القصص لنعلق عليها نحرص على أن نبدي ملاحظاتنا على الأخطاء التي يقع فيها الكثيرون، فنحن في الحقيقة لا نتوجه إلى الصديق الذي كتب هذه القصة وإنما كذلك لكل الأصدقاء الذين وقعوا في الأخطاء نفسها.

دموع - وائل الخزلاوي - الدفينة
المقابلة المتكررة بين حب الابن لفاتة وزواج أبيه منها لا تصنع قصة جيدة خاصة إذا كان أسلوبك يحتاج إلى سقل ييسر هذا الفكر.. ننظر منك قصة أخرى.

صرخة - إسماعيل مجاور - كفر الشيخ

ما كتبتك ليس قصة وإنما هو موضوع تعبير، فأنت تقول في البداية «دائماً وأبداً أكره الكذب،

والكذب في مبدئي أنه الذهاب إلى عالم غير عالمنا.. عالم يخترعه الكاذب.. يذوب فيه تختلط فيه القيم والمفاهيم لتصنع في النهاية خزيعلات الهدف المطلوب، ثم تورط بعض المواقف التي تضطر فيها إلى الكذب.. وتصمم بعد ذلك على ألا تكذب.. لاحظ كذلك ضعف الأسلوب كما هو واضح في الفقرة السابقة.

محمود احمد المصلى - شربين
دقيلة
أحلنا قصيدتك إلى باب الشعر.. ولا نستطيع هنا أن نبدي فيها رأياً.. ولكننا نعاتبك لأنك أسرفت في المدح وأنت تعلق على قصتي صديقك أو تلميذك فرج مجاهد والشربيني خطاب. إننا نتوقع منك أن تقدم النصح

لأصدقائك أو تلاميذك حتى يمكن لهم أن يشقوا طريقهم في عالم الفن الجميل.
ولا يعني ذلك بالطبع أن الصديقين فرج مجاهد والشربيني خطاب لا يملكان موهبة القص، ولكن عليهما أن يبذلا جهداً أكبر.
والى اللقاء.

لقطة

منصورة عز الدين - القاهرة

تجلس كعادتها في ركن قصي من المقهى، تحتسى فنجان القهوة بهدوء، عندما تصل للرشقات الأخيرة تغمض عينيها وترشف بثلث.
تطلب الفنجان في الطبق وتحاول أن تقرأه، مولعة هي بقرعة المستقبل.
ترى في الفنجان ما يشبه الخريطة الداكنة وتتمنى لو تستطيع فك طلاسمها. تترتمش فيها فيسقط الفنجان وتراه يتحول لشظايا.

فرحت الطفلة بفانوس رمضان، عشمقت لون زجاجه الفيروزي. عندما ابتاعه لها أبوها خباته في الدولاب، طوال الأسبوع السابق على رمضان تعودت أن تفتح الدولاب بين فينة وأخرى لتتأكد من أنه مايزال هناك. عندما كسر قبل رمضان بيوم واحد بكث كثيرًا وجمعت زجاجه الفيروزي واحتفظت به .

تخلع نظارتها ببطء وتلقى نظرة حزينة على بقايا الفنجان المكسور، تحول نظرها بسرعة إلى فص الفيروز

الذي يزين حاتمها.

تشبه على صوت الطرب الذي يفنى على الطاولة المجاورة يعيد لها صوته ذكرى أيام مضت.

بعد الإفطار أتى الرفاق يحمل كل منهم فانوسه المضيء، خرجت مسرعة لتلحق بهم، سارت في مؤخرة الطابور الذي يخترق ظلمة الطريق، تعالت أصواتهم بفناء يشق حاجز الصمت، عندما ابتعدت البيوت رويداً رويداً وخيمت الظلمة شيئاً شديداً ثلاثت فرحتها وحل محلها خوف مبهم .

تتنظر في ساعاتها بتلملل وتلفت حولها كمن تبحث عن شخص ما. تدفع حساسها وتقوم بهدوء تبتعد عن المقهى وتغوص في زحام الشارع وقيل أن تتلاشى تماماً في الزحام تنظر نظرة أخيرة لخاتمها الفيروزي وتبتسم ابتسامة باهته.

هروب

إيهاب رضوان الدسوقي - للنصرة

مرة منذ مدة طويلة فأخذ يعبُ من الهواء فى قوة... تتابعت فى ذهنه صور الحياة الجميلة التى فقدوها والأهل والأصدقاء، ثم نهض لتدب خطواته فى السكون فى شيء من الثبات هذه المرة... بعد يوم واحد.. وفى الفجر أيضاً.. عاد يجرى من جديد.. استقبله الحراس فى دهشة شديدة وعدم تصديق.. وحين استعاد مكانه خلف القضبان زفر زفرة حارة خيل إليه أنه يخرج فيها كل الهواء الفاسد الذى دخل صدره فى اليوم السابق.. وأخذ يعبُ من الهواء فى قوة هائلة.

تمام الساعة الثالثة صباحاً.. الطريق أمامه طويل لا نهائى وهو يجرى بلا هدف منذ ساعات طويلة متواصلة.. جسده كله تحول إلى آلة للعدو فقط بينما أنفاسه اللاهثة المتقطعة تتلاحق فى سرعة هائلة.. سقط أرضاً مرات ومرات وكان ينهض فى كل مرة وكان شياطين الدنيا كلها تطارده.. لكنه هذه المرة لا يقوى على النهوض.. ارتضى على الأرض بلا حراك وحلقت عيناه فى الفضاء المريع.. لأول مرة منذ سنوات لا تصمد نظراته بالقضبان.. تنبه فجأة إلى أنه يتنفس هواء الحرية لأول

إحساس.. وغيبوبة

عادل شافعى الخطيب

الطريق، لم يستطع أن يطيل إليه النظر حتى لا يصاب بالغثاس.. فقد أدرك أنه رجل يحضر.. سأل السائق:

لماذا لم تتوقف؟

بعد أن لاز بالصمت بعض الوقت أجابه على مضض: - وهل تضمن لنا أن نسلم من تحقيقات الشرطة والمسؤولين بالمستشفى؟

أيده الموظف أيضاً:

- بل ليس مستبعداً أن يتهمونا نحن بارتكاب

الحادث

- ولا تتس أننا نحمل معنا عهدة خطيرة هي أوراق إجابة الطلاب، واجبتنا أن نسلّمها لإدارة الامتحانات سليمة فى موعدها.

- نحن نعلم أنك رئيس الامتحان، ولكن مسئوليتك

رغم جديته وصرامته فى إحكام الرقابة على أعمال الامتحانات التى انتهت اليوم إلا أنه يتمتع بإحساس مرفه

جلس بجانب السائق، بينما جلس بالخلف الموظف المكلف بتسليم أوراق الإجابة إلى إدارة الامتحانات بالقاهرة.. عند بداية الطريق الزايعي تظاهر بالنعاس حتى لا يكون طرفاً فى الشرثرة الجوفاء التى كانت تدور بين السائق والموظف، ثم أجفل حين مرقت سيارة رعناء من الجانب الأيمن لتسبقهم.. قبل أن تختفى السيارة فى أفق الطريق سمعوا صوت ارتطام عن بعد واحتكاك لفرامل حادة على الأسفلت.. وما كانت سيارتهم تصل إلى مكان الارتطام حتى لحوا السيارة المأخوذة بسرعة تاركة وراها سحابة من الغبار وشيئاً مكوّماً على جانب

تتجصر في أعمال الامتحانات فقط ولست مسئولاً عما
يجرى في الطريق..

كلام مقنع ولكنه لا يُسعف جريحاً.. رآن الصمت
على الجميع حتى وصلوا إلى مدينة طوخ.. فجأة عبرت
قطعة ملتاعة الطريق أمام السيارة.. بحركة لا إرادية وجد
يده تمتد نحو فرملة اليد لترفعها بقوة.. السيارة تتحنى
فجأة ناحية اليمين وناحية اليسار، ثم تهتز وتتفقد عدة
مرات حتى تسكن في عرض الطريق.. الثلاثة يصيبهم
الوجوم وتمر فترة قبل أن يستردوا أنفاسهم.. برغم علو
مكانته لم ينبج من توبيخ السائق الذي انزلق إلى حد
الإهانة:

.. إياك تعمل الحركة دى تانى.

أبتلع رده ثم خيم الصمت عليهم مرة أخرى حتى
وصلوا إلى شبرا الخيمة.. عند مشارف المدينة كان
الطريق مغلقاً.. عربة كازو حمارها متمرد يابى رُحزحتها
قيد أنملة عن عرض الطريق.. العربة مثقلة بأحمال من
الحديد ليس في وسع أحد تحريكها غيره.. فشلت جميع
المساعى التي بذلها العربي ويغض السائقين في إثناء
الحصار عن عناده، وأخيراً رقد على الأرض معلناً
احتجازه وعصيانه..

.. إياكم هرام عليكم الحمار جعان وهلكان.

انهال عليه صاحبه بالسياط والحمار رافض تماماً

فى صبر وإصرار، كل ضربة سوط لا يحرك لها إلا أنفيه
وأحياناً رأسه وعنقه من دون جسمه.

- يا عيني عليك ماحدث حاسس بيك.

يهرع شرطى المرور وجمع من الناس يحاولون
النهوض به، والحمار العصبي لا يذعن لأحد.. تسأل:
لماذا لا يكون الحمار إيجابياً فيدافع عن نفسه ضد هذا
الظلم؟

- لأنه حمار.

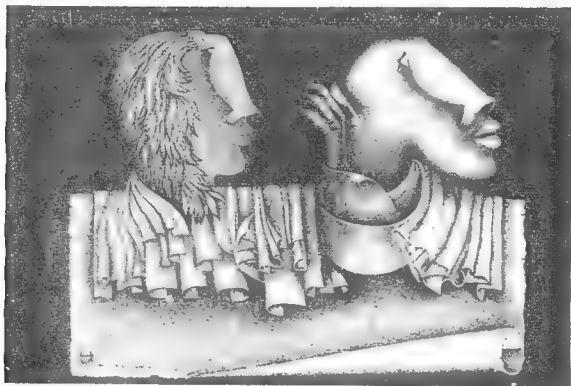
الحل هو أن يموت فيرتاح من هذا العذاب.

تدنو من السائق نظرة على رئيس الامتحان فيلاحظ
أنه يضع يده على صدره ويغانى من الألم.. رأى أن يهون
عليه:

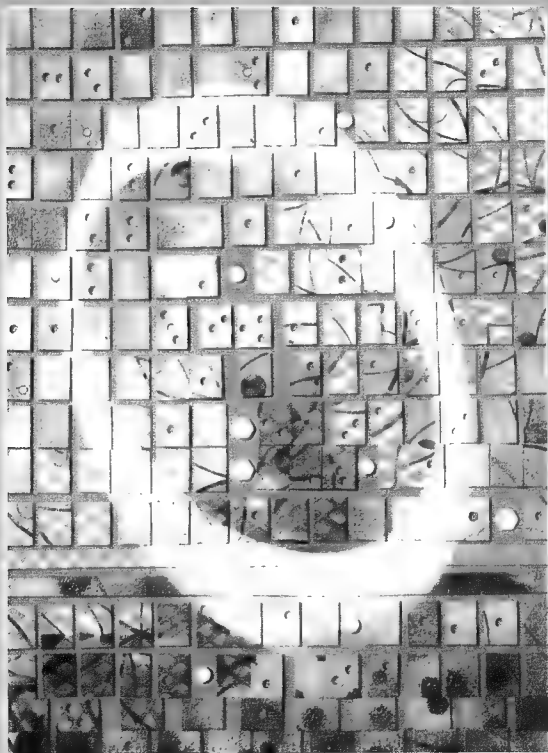
- ماتخافشى عليه.. برغم أنه يتمتع بانئين طويلتين
إلا أن سمعه محدود، ومع أن عينيه وأسمعتين مشرعتين
إلا أن بصره لا يمتدحى حدود المكان الواقف فيه.. يتمتع
أيضاً بجلد سميك يعوته على تحمل الضرب.

بعد طول معاناة يتمكن الجمع من حمل الحمار على
النهوض لينطلق بالعربة كأن شيئاً لم يكن، وتنفرج
الآزمة

قبل أن يدير السائق مفتاح السيارة يلقى بمنظرة
أخرى على رئيس الامتحان فيجد أنه قد انكفأ على تابلوه
السيارة وراح فى غيبوبة من الألم.



من أعمال الفنان مصطفى مهدي
واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء



لوحة من أعمال الفنان مينا صاروفيم بمعرضه الجديد في قاعة إكسترا بالزمالك

الجماعة

منشأ فاضل العملة الفرنسية
المقاومة الشعبية من القرية المصرية
على بركات

ابن البلد والترويب

على نعمين

المصادرة لا تجدن

أحمد عبد العظمى حمارة

قصائد

جمال بسطاوي

لا يزال للبعض فائدة (بعد)

ت. يسون هادي

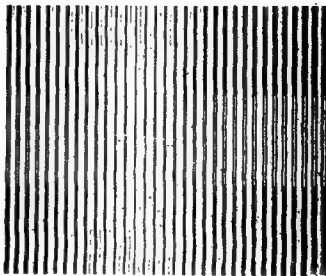
الأميرة تستقر من العرض المرحس الجميد : اتحاد بهد الفتيان

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن ظبيب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحلي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النجدة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يماثل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عيد الخائف ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتكلم بنشر ما لا تطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

لجتماع

هذا العدد

العدد الرابعة عشرة • أغسطس ١٩٩٦م • ربيع الأول ١٤١٧هـ

■ الافتتاحية

المصادرة لا تجزئ أحمد عبد المولى حجازي ٤

■ الدراسات

ابن زيد والفريق، ملاحظات منهجية طلي لهمي ٦

مئة عام على الحملة الفرنسية علي بركات ١٠

اسان وشفتان سميرة رمضان ٣٤

ينحط إلى مسرح معين بموسى عبد القادر ياسين ٥٢

تيسير سبيل الإنسان والأديب حسنى محمود ٧٩

مكان الصوت والسمت والنظر والخيال شاكر خيالحميد ٩٩

■ الشعر

لصالح دج كمال نشأت ٤٠

لقبة ريش للهدى أشراف ٦٠

البراري محمد سليمان ٨٩

رحيق السباح مصطفى بنوى ١١٠

■ القصص

مطارقات العجائب التي في كثر عسكر أحمد الفتح ٤٢

لؤلؤة البحرى نلقة جون إدفوك، موشين هادي ٧٢

دجلة لا تنقل طلعت فهمي ٩٧

كل شئ على ما يرام السعيد نهم ١١٣

■ الفن التشكيلي

في لوحات فني عطفي الآلات نلهم الأيش صلاح أبو نار

(ملزمة بالألوان)

■ المكتبة

الرؤى السياسية في الرواية الواقعية عبدالله خيرت ١١٧

■ المقابلات

الأميرة تنتظر فضيحة اليربوتر المسرحي هناء عبد الفتاح ١٢١

اللائحة صيرة وواعي جديفاني للرجل القرمي محمد بن الدين ١٢٧

■ الرسائل

هنري ميلر.. مناجيات كاتب في مواجهة لغوت طلفند

..... سميرى حلف ١٣٠

حوار مع المستشرق الألماني مانفريد نويش وأصغر ديام

..... محمد الشريف ١٣٩

بينالي الكويت الدولي للفن التشكيلي والكتابة إبراهيم طارس ١٤٥

..... أصغر ديام ١٤٨

■ أصغر ديام

المصادرة لا تجدى !

افهم ان تاتينا الطلعة من الإرهابيين ومن القوى التي تفويهم والدول التي تفويهم. لأن ما نحققه من الأمن والاستقرار، وما نحلم بتحقيقه من الرضاء والديمقراطية يفيظ هذه الدول وهذه القوى، ويزعج عمالها وانابها الذين لا يتركون إلا في الفوضى، ولا يعملون إلا في الظلام.

هذه القوى سواء كانت دولاً أو جماعات سرية أو علنية لا تريد لمصر أن تنهض من جديد، لأن نهوض مصر المتحضرة المستنيرة الديمقراطية يبطل حجج المراهقين على التخلف والاستبداد. هؤلاء يظنون أنهم قادرون على أن يجمعوا بين عقلية المصور الوسطى ورفاهية المصور الحديثة.

ومصر تقدم النموذج المقابل. فالخروج من بؤس المصور الوسطى مشروط بالخروج من عقليتها. والنهضة مشروطة بالديمقراطية. والتنمية الشاملة هي الطريق إلى الرضاء.

وما دام الصراع لا يزال محتبماً بين النموذجين، فسوف نظل هدفاً لطلعات الإرهاب الفادرة.

نحن نفهم هذا جيداً. لكننا لا نفهم أن تاتينا الطلعات من المؤسسات والقوى التي انشأتها لتشد أزرنا، وجعلناها جزءاً من نظامنا، تتضامن معه، وتبارك أهدافه، وتصوب خطاه.

نحن ندافع عن حرية الفكر، ونراها حقاً من حقوق المواطن لأنها حق من حقوق الإنسان. بل هي حق وواجب تلزم به المواطن الذي لا يلتزم، ولهذا نفرض عليه أن يتعلم ليام بالمقائق والمعلومات الأساسية، ونفرض عليه أن يدلي بصوته في الانتخابات. بهذا يستطيع أن يفكر، ويستطيع أن يفتار.

ومادامت حرية الفكر مبدأ مقدساً من مبادئنا، فلنا لا نتصور أن يكون لهُمسة مصرية رسمية وظيفة تناقض هذا المبدأ. لا نتصور أن ننشئ هيئة يكون لها الحق في اضطهاد الفكر ومصادرة الكتب والأفلام والمسرحيات تحت أي شعار. صحيح أن بعض الناس يفكر تفكيراً خاطئاً، ويهرب عن أفكاره تعبيراً رديئاً. هؤلاء نصصح أخطاءهم بالتدريج، ونحاولهم حتى يظهر للناس الصواب.

أما أن نلجأ إلى المصادرة في كل كبيرة وصغيرة، فهذه حيلة العاجز الذي يهرب من المواجهة، ويسكن عن أداء الواجب، ويسعى استعمال ما منحه القانون من حقوق وإمكانيات.

لا يكاد الآن يمر شهر إلا ونقرأ عن فيلم ممنوع، أو مفكر مضطهد، أو كتاب مصادر. ما هي هذه القوة الشيطانية التي يهيمها أن تقدم مصر في هذه الصورة الرهيبة؟

والعجيب أن العالم لا يصدق، ولا يرى مصر إلا في أجمل صورة وفي أحسن تقويم.

الإرهابيون يقتلون السياح اليونانيين المجائز في ردهة الفندق، لكن عدد السياح الأجانب يتزايد، وتبلغ زياراتهم حوالي ثلاثين في المائة عما كانوا عليه في مثل هذه الفترة من العام الماضي.

ومجمع البحوث الإسلامية يصادر كتاب «التحليل النفسي للأنبياء» للأستاذ عبدالله كمال الصمطي بربوزيوسف، ثم يصادر بعده الترجمة العربية لرواية تسليماً نسرين «العار»، لكن منظمة اليونسكو تفتخر مدينة القاهرة عاصمة ثقافية للبلاد العربية هذا العام.

ومنظمة اليونسكو لم تجادل القاهرة بهذا الاختيار، وإنما اعترفت بحقيقة تاريخية ثابتة. وإننا فالمحاولات الدائبة لتشويه صورة مصر – وبعضها يأتي من هيئات رسمية – لم تفلح في تخويف أحد من مصر، أو إثارة شك في مستقبلها.

والمصادرة لم تمنع الكتاب والفنانين المصريين من مواصلة التأليف والتفكير والعمل بحرية. ولاشك أن الأعمال الجريئة التي ظهرت في السنوات الماضية ووصلت إلى الجمهور، دليل على أن المصادرة لم تعد مجدية.

والذين يلجأون للمصادرة يجمعون بين صفتين قبيحتين، فهم متخلفون يضيقون بحرية التفكير، وهم سذج لا يطمعون أن الأفكار والصور التي يصادرونها لا تعد شيئاً بجانب ما لا يستطيعون مصادرتها، مما تحمله الأقمار الصناعية إلى منازلنا أثناء الليل وأطراف النهار. وهو لا يتلو من شر. لكنه شر لا يمكن القضاء عليه، كالجراثيم والميكروبات التي يحملها الهواء والتي نستطيع أن نتحصن ضدها ونمجن عن إبادتها. وهكذا يجب أن نفعل إزاء الأفكار الخطرة والدعايات السمومة. لا نصادرها، بل نحصن الناس ضدها بتقوية ملكة النقد وتشجيع الحوار.

هكذا تكون الحرية إنفاذاً من السقوط بدلاً من أن نظل إلى الأبد تحت وصاية من يزعمون أنهم علماء وأنهم عقلاء، وهم ليسوا هؤلاء ولا هؤلاء !

١ - «ابن البلد» هو ملح الأرض بالقاهرة (مصر
الحديثة)، وعيق أريجها للتميز، هو النواة الصلبة
الحقيقية في نسيج القاهرة جميعاً. بيد أنه سر مفلق،
مفتاحه الأهد: الحب الذي يستطيق - بحسنه الماهر -
أن يميز صدقه من زيفه.

ولعل هذا يفسر جنوح معظم الانطباعات والملاحظات
عنه، وعدم بقائها تلك التي وادتها رؤية غربية أو مفترية
أو متسرعة أو متعالية لمواطنين ولأجانب على حد سواء.

٢ - «ابن البلد» لا يعطى قلبه وسره إلا لحب حقيقي،
فلن أعطى القلب والسر فهو معطاء بغير حدود.

٣ - كم كثيرة هي الانطباعات القاهرة والامتناجات
الظلمة والرؤى المبتسرة لفراسة ولباحثين ولرحالة
ولمؤرخين ولرجال دولة، وأوا «ابن البلد» في عجلة أومن
على فتافل هو الآخر عنهم واسقطهم من حسابه وتعالى
عليهم بمطريقته المعقربة الخاصة، قل ضلالهم بلطف
ويذكاء مما فيه بالنظرة وبخبرات التاريخ الصحفية
المستعرة والمترجمة.

٤ - كم من نمرت جائزة نعتت بها المؤرخون، وما
«الجمعية والزعر والحشرية والحرافيش»، إلا بعض
الأمثلة الشهيرة التي تشي بتعالى الراصد ويفلته كذلك،
وهي تتأبل من «ابن البلد» بلا مبالاة عبقرية، ويذهب
الراصد ويطلق «ابن البلد» شامخاً في غير صلب،
متواضعاً في أنفه.

٥ - «ابن البلد» لا يحتاج منا إلى تعريف، فهو من
«مصر المصرية»: للقلب والحس والوجدان معاً، إن
يُعرف «ابن البلد» تعريفاً مهماً، تعرفه إن فتحت له

«ابن البلد، والغريب» ملاحظات تمهيدية

عليك، وهنا فقط تراه وتميزه من العالمين، وييقين تعرف
جسماً أنه «ابن البلد» أي صاحب البلد، وأن غيره حتى
من المواطنين هم ضيوفه، يعيشون في رحابه الكريم
المضياف.

٦ - أما «الغريب» فهو كل من مداه، مواطننا قاهريا
أو غير قاهري وأجنيا على السماء.

٧ - وجلبن البلد» شديد التجذر في التربة الثقافية
(لمصر المحروسة)، ومع ذلك فهو غير منطلق على ذاته
وهويته، يتعلم من الغريب ويطلع في أن واحد، مستقر
في غير محافظة متزمتة، ومنفتح على العالم المحيط في
غير خوف من أن يطلع هذا العالم أو يمسسه، فهو يأخذ
من غيره بقدر ويعطى غيره بمقدار، دون أن يؤثر ذلك
الأخذ وهذا العطاء على شخصيته المتفردة المتميزة
بالاتقاص أو بالإلقاء.

٨ - وتتميز لهجة «ابن البلد» بمشوية خاصة في
النطق، فلهم رقت اللغة القادمة من البادية على لسان
«ابن البلد» ، حتى لمصدق عليها - بحق - القول المأثور:
[إن من البيان لسحرا]، ولعل نيت «البلد» خاصة في رقة
اللهجة وعذوبتها، أن تكون الآية المعجزة في سحر البيان.

٩ - أما في ميدان الدين، فنجد «ابن البلد» متديناً
في تسامح مع لا يدينون دينه، ومع العصاة من أهل
ملته، يدعو لهم الله بالهداية والالتوبة ويحسن القبول.

١٠ - وقد كما «ابن البلد» الطفس الديني بمسحة
الفر، نجد للشعائر الإسلامية عندما يمارسها «ابن البلد»
طعماً ومذاقاً حلوا متميزاً، فالأذان من فوق مقن مساجد
(مصر المحروسة) تشيد مقنس تهوى إليه الأقدسة، وتلاوة

القرآن الكريم (بمصر المحروسة) فيها حالة خاصة
تتصاب من الآنن إلى القلب فتشفي صبور قوم مؤمنين.
والذكر والأورد عبادة وفن، وتقرب إلى الله تعالى وشدن
فالتقس بقدر ما هو ديني هو فني، أو بقدر ما هو فني
هو ديني، ولطنا أن نشير - هنا - إلى العلاقة الوثيقة بين
الإتشاد الديني والطرب والغناء المصريين، كما يكفي
الإشارة إلى طقوس «المولد» حيث تنظم فيها العبادة
والفن والتجارة في نسيم متناغم على نهر فريد.

١١ - وفي ميدان العلاقة مع السلطة، فإن «ابن البلد»
له أفانين أو قل «ملاهيبه» وحيله اللغاعية وسفرته
اللازمة ونكتته العبقري في إيجازها وفي دلالتها وفي
براعتها جميعا، و«ابن البلد» يتحاشى الدخول في معركة
مفتوحة مع السلطة الفشوم القاهرة، بيد أنه يتعالى عليها
بسفرته وبهكمه، ويحرص بها الدوائر، مستعيناً على
ذلك بالله والصبر والتقية والازم.

١٢ - ويحفظ لنا التاريخ أمثلة عديدة ذات دلالات هامة
في هذا المقام، فبعد نحو قرنين من الحكم الفاطمي
الشيعي بكل توجهاته الدقيقة نحو تحويل الشعب عن
مذهب أهل السنة إلى للذهب الشيعي، يعود الشعب كله
غداة سقوط الدولة الفاطمية إلى معتقداته السننية التي
كان يطنها على سبيل التقية؛ وعندما يسقط الحكم
للمملوكي بالفرو النسماني، يكشف «ابن البلد» عن
حواصل المقتنيات وخرائنها للممالك الذين نهبوا قوتها
لقرون عدة.

١٣ - أما في البيت، ف«ابن البلد» هو الرب، بيد أن
«بيت البلد» هي صاحبة القرار الهام، أو - بالأحرى - هي
 وراء القرار الهام، بدلالها وحبيها ونكاتها ودهاتها

وحرصها على بيتها، ويكتفى الرجل - هنا - بدور (المتحدث الرسمي): إذ الشكل مسألة هامة بغير جمود وحرية الحوار داخل جدران البيت مكلولة بدون إعلان عنها، بما يضمن استمرار الحياة للعائلية سرّاً دافعاً هائلاً.

١٤ - وطعام «ابن البلد» حضارة وستر، والمشهيات - مهما كانت بسيطة ورخيصة - ضرورية، وهو ينوع في طعامه رغم وحدة المصدر أو قلة المصادر، وإنما في تنوع الأطباق القائمة على «الفول» خير مثال. وطهي «بنت البلد» له مذاق خاص متميز مهما كانت مادة الطعام فقيرة، قل له «نفس» خاص.

١٥ - و«ابن البلد» كريم يجود بالوجود، ووصلة الحب - لديه - خروف؛ وهو يجود بقوة إذا استضاف غربياً متجماً بالستر، وقد يتجهل بستر الجار بدون إعلان؛ ويتعاون الجيران - في المستر - وبخاصة عند الأحداث (الأفراح منها والأفراح)، يتعاونون في النقود والملابس والأثاث والماعون وحتى في الطعام.

١٦ - أما عيون «بنت البلد»، فهي الشعر والسحر والفر والبهر، تنفذ كلمات اللغة من قبل أن تخط بالأوصاف، سبحانه البدع الخلائق، أشهد بعد طول التجوال والترحال بأن «بنت البلد» هي أشهى نساء العالمين وأجملهن بإطلاق.

١٧ - و«بنت البلد» - حتى الفقيرة - تلتقي في نظافتها الشخصية، وتتأخذ خطاً وإفراً من زينتها، بدون فحاجة وبدون تهتك، وهي عندما تتزين تكاد أن تطفى بعض زينتها فتصيح وتسمى أشهى وأجمل، ولها من عذوبة

النطق ورقة اللجة واللبب باللفظ ألف سلاح وسلاح في عالم الفتنة والافتتان.

١٨ - و«ابن البلد» محب للحياة، مقبل - بدون تفريط أو إفراط - على أطيبها المتاحة، ومحتفل بها أيما احتفال، وغير غافل عن الموت - في الوقت ذاته - فهو يتذكره دائماً ويهتفي به في خضوع وإجلال.

١٩ - وفي ميدان التعامل اليومي، فإن لباقة «ابن البلد» وخفة يمه وسرعة بديهة ونكاته اللامح، مع طيبة نفس ووداعة ظاهرة وشهامة ونخوة، قل «جدة»، أهي من الأمور التي لا تضطهن العين الفاحصة، وحتى العين العابرة تستطيع الرصد بإنصاف. وهذا الهدوء المظلل بإصرار، وهذا الصبر المظلل بثقة عميقة في غد أفضل في الحياة الدنيا أو في الآخرة، لن الأمور التي لا ينكرها ملاحظ موضوعي، ويستشهد «ابن البلد» بالمثل السائر، ملفصاً الخبرة الحياتية لحكمة الأسلاف، كلنا يستعين بخبرة الماضي في مواجهة الحاضر.

٢٠ - أما حسد «ابن البلد» بالعدل فهو حسد نادر، كلنا يمسك كفتي ميزان العدل بوجدانه، فتظاهرات التاسع والعاشر من يونيو/ حزيران عام ١٩٦٧ كانت تعبيراً عن التحدي والصمود رغم فداحة الهزيمة، والجناسة الأسطورية عند وفاة الرئيس «عبد الناصر» كانت تعبيراً عن ألم جليل لفداحة المصائب، وتظاهرات يناير/ كانون الثاني عام ١٩٧٧ لم تكن انتفاضة دحرامية، كما ادعت - خطأ - القيادة السياسية، بل كانت تعبيراً عن غضب «ابن البلد» عندما مال ميزان العدل، وأخيراً كانت السلبية تجاه مصرع الرئيس السادات تعبيراً عن الغضب عندما أهدر العدل، كل ذلك بدون

شمسة في الموت، فكل حي هالك لا محالة، (ويبقى وجه
ربك ذي الجلال والإكرام).

٢١ - على أن هذه الصورة العامة التي رسمناها - في
عجالة - عن دأب البلاء، لمي أقرب إلى صورة ذهنية في
قلب شاعر عاظم منها في عقل باحث مصترف، وهي
أقرب إلى قصيد حب سيمفوني منها إلى دراسة رصينة،
لكن ما الحيلة؟ ودأب البلاء هو ذلك السر السهل الممتنع،
فهو مع كل كرمه ولطفه، حذر مع الغريب خجول من
الغريب، وسره جدير بالسهر، لا يكشف عنه إلا لحب
ودود.

٢٢ - ومن هنا يكون من الضروري، طرح تساؤل هام
ومشروع، حول مدى مصداقية ملاحظات الرحالة غابري
السبيل، أو تقارير جيوش الغزاة وموظفيهم وكذلك نتائج
البحوث الميدانية المتجملة بأبوابها المألوفة ذات الطابع
الكمي، وتلك البيانات التي يجمعها باحثون كيفما اتفق،
جعلوا هم أنفسهم؛ باحثين كيفما اتفق، مدى مصداقية
هذا الهز في معرفة أجساد دأب البلاء، وأعماله، وإذا كان
ذلك، فإننا نشكك - بحق - في غالبية الملاحظات والنتائج
البشمية وجموح التفسيرات المخطئة والمتسرعة والمبتسرة
حول هذا الموضوع الهام.

٢٣ - إن دأب البلاء، لا يمكن أن يدرس إلا باحث
محب من دأب البلاء، يحس به وينفعل معه، وبالقياس
من باب أولى، فإن دأب البلاء، يظل سرًا مطلقًا على

الباحث الأجنبي بالتحديد، فهو إن أكرم فبادة هذا
الباحث فهو من باب الكرم المجهود فيه، وهو إن أجاب
على أسئلة هذا الباحث فهو من باب سد الذرائع، وهي
إجابات لا تمت إلى الواقع بصلة، ومع ذلك يفرح الباحث
الغريب بما أتاه، وينشر في الناس ما يعتقد أنه صحيح
عن دأب البلاء، بينما هذا الأخير، يتكتم سفيرته
العقيمة من الباحث الساذج الهام، وأريما كان هذا من
أبرع الحيل النفاقية ضد الغزو الثقافي ضد محاولات
اختراق الأمة في عصور الضعف بخاصة.

٢٤ - ويبقى دأب البلاء مع الأيام، محتفظًا بسره
ويستره في انتظار باحث محب يتقنى إليه، باحث من
طراز خاص، باحث بأبواب خاصة، وإل هذا الإشكالية
المنهجية أن تكون هي الملحة على عقل الباحث وجدانه
منذ عدة سنوات؛ بيد أن التمايز الطبقي والتفريب
الثقافي والأكاديمي والعوائق الدوالية (البيروقراطية)،
كل ذلك لما يعوق حل الإشكالية في المنظور الغريب، ومع
ذلك تبقى قيمة التشخيص وشرف المحاولة.

٢٥ - ولعلنا نعلم بأجيال من باحثين اجتماعيين من
المتدين كلية لأولاد البلاء، يكونون أوفر حظًا وأكثر توفيقًا
في هذا السبيل.

٢٦ - ولنتذكر - معاً - بفسخ ورجل نبوة شاعر
عظيم: «فاقم حكمت»:

[إن أجمل الأطفال لم يولدوا بعد].

ثمة ملاحظة أولية يجب التأكيد عليها في نقطة البداية وهي أن هذه الدراسة لاتعرض لكل معارك الحملة الفرنسية في ريف مصر، وإنما تركز على المعارك التي ولجعت فيها القرية قوات الغزو منفردة، أو كان الفلاحون فيها الطرف الرئيسي في مواجهة الفرنسيين. كما أنها ليست دراسة للتاريخ العسكري للحملة الفرنسية في معارك الريف، فهذا التاريخ حاول عبدالوحي الرافعي^(١) التعرض له باستفاضة في كتابه تاريخ الحركة القومية (الجزء الأول)، ولا اعتقد أنني هنا مستعد لتكرار ذلك إن ما قصده هنا أوسع من ذلك فهو محاولة لرصد بعض جوانب المواجهة بين القرية وبين قوات الغزو في محاولتها تأسيس سلطة فرنسية في الريف بعد أن استطاع الفرنسيون احتلال الإسكندرية ثم القاهرة وبالتالي فالمحاولة أوسع من مجرد رصد المعارك العسكرية التي حدثت في الريف.

كما أن هناك بعض الملاحظات تتعلق بالمصادر منها:

١ - أن المصادر الفرنسية وهي أساسية ومتعددة حول الموضوع، هذه المصادر متنازعة بالضرورة للجانب الفرنسي، كما أنها تعاني من سوء الفهم للشقافة والمعتقدات والقيم السائدة بين المصريين، خاصة في الريف، وقد انعكس ذلك على طبيعة الصراع. يمكن ملاحظة ذلك من تعليق فيفان ديتون (أحد علماء الحملة الفرنسية وصاحب كتاب رحلات في مصر العليا ومصر السفلى) على ما أسميته في هذه الدراسة، بتسياسة الأرض المحروقة عندما كان الفلاحون يوطنون من قراهم حاملين كل ما يمكن أن يستفيد منه الفرنسيون. يعلق ديتون على ذلك بقوله لماذا لو بقي الفلاحون في قراهم

مثنا عام على الحملة الفرنسية

القرية المصرية في مواجهة الغزو الفرنسي

(١٧٩٨ - ١٨٠٠)

يفتح البحث المنصور في هذا العدد، حول القامئة الأملية التي واجهتها الحملة الفرنسية في القرى المصرية، بابا للموار الخصب حول آثار هذه الحملة وبورها في تشكيل التاريخ المصري الحديث، وفي أعبادنا القامئة نرى أخرى جديدة حول هذا الموضوع بمناسبة مرور مئتي عام على الحملة الفرنسية يقدمها كل من الدكتور: يونان لبيب رزق وعبد العظيم رمضان وعاصم النصولي وغيرهم من المتخصصين في التاريخ المصري الحديث.

* ماجستير في الأدب العربي المعاصر

ليشاركهم الفرنسيون في غذائهم.. وفي هذه الحالة سوف تقتصب من نسايتهم وبناتهم أعداد أقل» (٧).

يتضح ذلك أيضا من تطبيق الجنرال فيزييه (قائد حملة الصعيد) على موقف الغلام الذي تسلل إلى معسكرات القوات الفرنسية للحصول منها على البنات قرب المنيا وتم أسرهم بعد أن أصيب بجرح كبير في رعايه. فعنما سلك فيزييه عن الذين حرضوه على سرقة السلاح قال إن الله أسرهم بذلك وأمره بقتال الفرنسيين، فكان أن تصعب القائد الفرنسي من تلك العقيدة التي تجعل من ذلك الغلام الصغير يضمى بنفسه دون تردد، ومن ثباته ورياسة جاشه في مواجهة العقاب (٨).

٢ - إن الجيراني المؤرخ المصري الذي عاصر أحداث الحملة لم يهتم كثيرا بأحداث القرى ومعاركها ضد الفرنسيين، ويرجع ذلك إلى أنه كان مؤرخ المدينة في المقام الأول ومن ثم كان عازفا بشكل عام عن متابعة أخبار الريف، كما أنه كان ينظر إلى الطبقات الدنيا في الريف والمدينة استعلاء شديد ويمكن ملاحظة ذلك فيما كتبه من أخبار وتعليقات عن الطبقات الدنيا في المدينة والفلاحين في الريف .

٣ - أنه في إطار التاريخ للشفاوى أو التاريخ غير المكتوب لاحتفظ ذاكرة القرية بأى تكريات عن تلك المقاومة العنيفة التي خاضتها القرية ضد الفرنسيين بينما احتفظت بعض القرى بتكريات أو مواريل عن أحداث أقل أهمية يرجع بعضها إلى أوائل عهد محمد علي، ومنها الصراع الذي كان قائما بين بعض القرى في صعيد مصر، وهي أحداث أشار على مبارك إلى

بعضها في حديثه عن قرية بنجا (سوهاج) وربما يرجع ذلك إلى محاولات الفرنسيين الاعتداء على الأعراس عند مهاجمتهم للقرى، وبالتالي استطلت ذاكرة القرية تلك الصفحة من نسايلها ضد الفرنسيين .

بعد هذه المقدمة نعرض للواقع الاقتصادي والاجتماعي للقرية وموقفها من السلطة في نهاية القرن الثامن عشر. وقد يساعد ذلك على تفسير عنف المقاومة ضد الفرنسيين في ريف مصر.

الواقع الاقتصادي والاجتماعي للقرية في نهاية القرن الثامن عشر: خلال العصر العثماني كانت الضرائب هي الوسيلة الرئيسية للحصول على الفائض في القطاع الزراعي. كما كانت السخرة تمثل وسيلة أخرى للحصول على الفائض. وكان نطاق حيازة الأرض خلال تلك الفترة يسمح لفئات معينة بالحصول على الجزء الأكبر من الفائض في شكل ضرائب عينية وتقديية. وبذلك شاركت تلك الفئات الدولة في الحصول على الفائض بل أصبح ما تحصل عليه هذه الفئات من الفائض يزيد في بعض الأحيان عما تحصل عليه السلطات المركزية صاحبة الحق في هذه الضرائب (٩) ففي البداية اتبع العثمانيون في مصر بنظام الجباية المباشرة للضرائب في الأرض الزراعية عن طريق تطبيق ما عرف بنظام الأمانات أو القاطعات. وهو نظام كان يقوم على تجميع عدد من القرى في مقاطعة واحدة تمثل وحدة إدارية يعين عليها مسئول لجباية الضرائب، وكان يساعده في ذلك موظف للإشراف على الأراضي وتحديد الضرائب. ثم أخذت الدولة تتدخل في هذا النظام ابتداء من النصف الثاني من القرن السابع عشر بنظام بديل هو نظام الالتزام الذي كان تطور للنظام السابق. وكان

ظهر نظام الالتزام تعبيراً عن ضعف السلطة العثمانية حيث يقوم النظام الجديد على إعطاء حق جباية الضرائب لبعض الأفراد الأقوياء من المالكين ورجال الحامية ومشايخ البلد وفي فترة لاحقة إلى كبار التجار وكذلك العلماء. وبذلك شاركت هذه الفئات الدولة في الحصول على الفائض^(٥) وأصبحت هذه الفئات تلعب دور الوسيط في تحصيل الضرائب بين الفلاحين والسلطات العثمانية. وفي البداية كان الالتزام يمنح كامتياز لسنة قابلة للتجديد ثم أصبح يمنح لمدة سنوات. ومع استمرار التدهور في أوضاع السلطة العثمانية أصبح الالتزام يورث ويباع ويمكن التنازل عنه للغير.

وابتداءً من سنة ١٨٢٠ أنشأت الإدارة المالية (الريزنامة) دفاتر أطلق عليها اسم دفاتر إسقاط القرى، بعد أن أصبحت الدولة تعترف من الناحية الواقعية بما انتهى إليه نظام الالتزام على الرغم من أن الدولة من الناحية القانونية كانت لاتزال تملك رقبة الأرض^(٦).

وقد ضاعف من قسوة المعايه على الفلاحين خلال تلك الفترة أن الملتزمين قد حلوا محل الحكومة في الريف وانتقلت إليهم سلطاتهم الإدارية. فمع تطور نظام الالتزام من نظام مالى إلى نظام مالى وإدارى، وبذلك انفتح الباب على مصروعه لظلم الفلاحين واستنزافهم لدرجة قدر معها الجبر على أن الفلاح أصبح مع الملتزم اذل من العبد المشتري^(٧).

وقد زادت الضرائب خلال العصر العثماني عدة مرات على الأرض الزراعية ومع مرور الوقت أصبح النظام الضريبي في مصر العثمانية بعيداً عن العدالة. فمن ناحية لم تشهد فترة الحكم العثماني عملية مسح

للأرض الزراعية أو إعادة تقييم الضرائب على الرغم من التغيير الذى طرأ على مساحة الأرض الزراعية أو على خصوبتها وعلى الرغم من تلك الجهود التى كان يبذلها بعض الملتزمين أو الإدارة المحلية لتحقيق قدر من العدل فى هذه الاتجاه. ففى البداية كان الخراج والمال الحر متقاربين، حيث كانت كل الأراضى المزروعة خاضعة للضرائب تقريباً وكان الجزء الأكبر من الضرائب المحصلة من الأرض الزراعية يذهب إلى الخزانة. ولم يكن هناك سوى قدر ضئيل يذهب للإفناق على الإدارة المحلية. لكن المحصول من الضرائب أصبح يقل تدريجياً. وكان العامل الرئيسى فى هذا النقص هو التدهور الشديد فى قيمة العملة فى مصر وكنتيجه لتدهور قيمة العملة، وما صاحب ذلك من تضخم فى الأسعار، ازدادت الضرائب على الأرض وأصبحت قيمة المال للمضاف تبلغ ٥٠٠٠ بارة عن كل ٢٥,٠٠٠ بارة من المال القديم كما أصبح متوسط الضريبة على الفدان يصل إلى بارات فى نهاية القرن الثامن عشر بينما ارتفع نخل الدولة من الضرائب على الأرض الزراعية من ٣٧٢، ٤٧٨، ٤٤ بارة عام ١٥٩٦ إلى ٣٨٩، ٢١٢، ٧٥ بارة عام ١٧٩٨ بزيادة قدرها ٦٠٪ وهى زيادة قد تبدو عابثة بالمقياس إلى التدهور الذى حدث فى قيمة العملة. لكن الحقيقة أن المال الحر (مجموع الضرائب التى تحصل من الأرض الزراعية) قد زاد من ٥٠ مليون بارة تقريباً مع نهاية القرن السادس عشر إلى ٨٠٠، ٤١١ بارة فى نهاية القرن الثامن عشر أى بزيادة تصل إلى ٨٠٠٪ كان يذهب منها ٢١٪ فقط إلى الخزانة و١٢٪ إلى الإدارة المحلية أما الباقي وتبلغ نسبته ٦٧٪ فيذهب إلى الملتزمين وعملائهم فى الريف^(٨) ومع نهاية القرن الثامن عشر

كان عدد الملتزمين يصل إلى ٦٠٠٠ ملقزم من بينهم ٣٠٠ ملقزم من المالكين يهونون أكثر من ثلثي الأراضي الزراعية في مصر. وإلى جانب الأسباب الاقتصادية المشار إليها، يمكن إضافته أسباب أخرى كانت وراء الأعباء والمطالب المالية المتزايدة التي عانى منها الفلاحون في نهاية القرن الثامن عشر منها:

١ - تطور أطماع المالكين السياسية ابتداءً من على يد الكبير وتوسع المالك في تجنيد المرتزقة للاستعانة بهم في تحقيق طموحاتهم، وكان هؤلاء المرتزقة يحصلون على أجور عالية، كذلك توسع المالك في استخدام الأسلحة الحديثة وهي غالبية الثمن بالقياس إلى الأسلحة التقليدية التي كان يستعملها المالك من قبل. وكان اعتماد المالك في تسليمهم في ذلك الوقت على الفرنسيين مكلفاً للغاية. ومثل ذلك أحد أسباب الضغوط الاقتصادية الرئيسية التي دفعت المالك للاخذ بأساليب قصيرة الأجل لزيادة أموالهم عن طريق فرض الضرائب الباهظة على القرى والتجار وجماعات المدن. وهذه الأساليب مارسها على يد الكبير. كما حاول مراد بك استخدام أساليب قصيرة الأجل أيضاً عن طريق استخدام القوة في جمع أكبر جزء من محصول القمح وبيعها نقداً بسعر مرتفع^(٩).

٢ - الترف الذي عاشه المالك كطبقة عسكرية (شبه إقطاعية) وهو ترف تحدثت عنه المصادر سواء في أسلحتهم الشخصية أو قصورهم أو حفلاتهم وقد افاض الجبرتي في وصف مظاهر البذخ التي صاحبت زواج عديلة هانم ابنة إبراهيم بك عام ١٢٠٦هـ (١٧٩٢) والعرة الفرنسية التي استلقتها إلى بيت أبيها^(١٠).

٣ - تدهور تجارة البن ابتداءً من عام ١٧٢٥ وكان البن اليمني قد أصبح السلعة الرئيسية في تجارة البحر الأحمر وأصبحت له الصدارة في تجارة مصر الخارجية في نهاية القرن السابع عشر، ثم ما لبث أن تعرض للمنافسة من قبل البن المنتج في المستعمرات الفرنسية في أمريكا الوسطى. وقد أضاع تدهور تجارة البن عاملاً جديداً في ضعف موارد البلاد المالية، في الوقت الذي زادت فيه المطالب المالية للطبقات الحاكمة.

٤ - التدهور المستمر في قيمة العملة العثمانية التي تحدد وزنها في القرن السادس عشر بمقدار ١,٢٨ من الجرام وكانت نسبة الفضة بها ١٠٠ ٪ هذه العملة ما لبث أن إنخفض وزنها إلى ٨,٩ ٪ من الجرام كما انخفضت نسبة الفضة بها إلى ٧٠ ٪ في نهاية القرن السابع عشر. وفي عام ١٧٩٨ أصبح وزنها ٢٢,٥ ٪ من الجرام كما انخفضت نسبة الفضة بها إلى ٢٠ ٪. أما العملة الذهبية المعروفة بالسكويون فقد كان وزنها يبلغ ٣,٤٤٨ جرام وكانت نسبة الذهب بها تصل إلى ٩٩,٦ ٪ وما لبث أن انخفض وزنها إلى ٢,٥٩٢ جم في نهاية القرن الثامن عشر كما انخفضت نسبة الذهب بها إلى ٩٩,٦ ٪ أما الفندقي وهي عملة ذهبية كان وزنها يبلغ ٣,٥١٠ جم عام ١٧٠٣ وكانت نسبة الذهب بها تصل إلى ٩٦,٨ ٪ أصبح وزنها في نهاية القرن الثامن عشر ٣,٤٤٨ جم كما انخفضت نسبة الذهب إلى ٧٥ ٪^(١١).

٥ - أما العامل الأخير في هذا السياق، فهو اتساع مساحة الأراضي الزراعية المعفاة من الضرائب من الأوقاف والوسية وهي الأرض التي كانت في حيازة الملتزمين فضلاً عن مسموح الطعما ومسموح البدو.

وكان ذلك يعني تزايد الضرائب على أراضي الفلاحة وهي الأراضي التي كان يزرعها الفلاحون^(١٧).

إن تدهور تجارة العبور والتخفيف في الأسعار واتساع مساحة الأراضي المملوكة من الضرائب، قد أرقق القطاعات المنتجة في الريف والمدينة. وكان هذا الإرهاق أكثر وضوحاً في القطاع الريفي الذي كان يعاني من عملية نهب وابتزاز مستمرة تحدث عنها الجبروتى في أكثر من موضع^(١٨).

ويفسر جبرار أحد علماء الحملة الفرنسية أسباب تدهور الأرياض في الريف خلال تلك الفترة لوسائل المالك في الحصول على الفائض والتي كانت تعتمد على القوة وبالتالي جعلتهم لايهتمون بتحصين الأرض أو النهوض بالزراعة.

غير أن جبرار يؤكد أنه في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تحسنت أوضاع المنطقة الواقعة بين أسبوط ولقنا حيث حدثت رعاية كبيرة لصيانة للزرع والجسور ويرجع ذلك إلى ضعف قبضة المالك خلال تلك الفترة على هذه الأقاليم وإلى الإصلاحات التي نفذها شيخ العرب همام الذي حكم الصعيد خلال الفترة ما بين عامي ١٧٦٥ - ١٧٩٩. غير أنه يعود بقرار أن المنطقة مالبت أن أصبحت مسرحاً للسرقات والقتال بين المالكين الفارين من سلطة القاهرة بعد القضاء على حركة همام. ونتيجة لذلك عادت هذه المنطقة لتصبح في حالة من الضنك^(١٩) وقد افاضت المصادر في تصوير مدى البؤس الذي وصل إليه الفلاحون خلال تلك الفترة فالرحالة الفرنسي فولفي الذي زار مصر خلال عامي ١٧٨٢ - ١٧٨٤ وكتب عنها يقول في مثل هذا

القطر (يقصد مصر) كل شيء يذهب إلى الحكومة، وحيث لا يحصل الزراع على نتائج عملهم. ويعمل الفلاحون تحت ظروف من القهر والإجبار، فإن الناتج الزراعي يكون ضعيفاً.

تلك هي حالة مصر في نهاية القرن الثامن عشر فالجزء الأكبر من الأرض الزراعية في أيدي المالكين والفلاحون مجرد آلات مأجورة لا يترك لهم ما يكفي استمرار حياتهم. فالأرز والقمح يذهب إلى موائد سائتهم ولا يترك لهم إلا محصول الذرة، وهو طعامهم طول العام، ويعيش الفلاحون تحت ظروف من القلق والقلق المستمر من النهب من قبل البدو والابتزاز من قبل المالك^(٢٠).

وكان من الطبيعي أن يقاوم الفلاحون تلك الأوضاع الجائرة بشتى الوسائل واتخذت مقاومتهم مظهرين:

- الهرب من الأرض وهي ظاهرة قديمة في التاريخ المصري لكنها أصبحت ملحوظة في العصر العثماني. فسكان نامة مصر الذي صدر في عهد السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠ - ١٥٦٦) أشار إلى ظاهرة هرب الفلاحين من الأرض ووضع الضوابط الخاصة بمواجهتها واستفاد مما جاء بهذا القانون أن بعض القرى قد هجرها الفلاحون بشكل كامل وأن جذب تلك القرى يرجع إلى ظلم عمال الحكومة أو تعدى الكشاف (الحكام المحليين) أو ظلم شيوخ العرب أو هجمات البدو^(٢١).

وخلال زيارته لسوريا لاحظ الرحالة فولفي أن الفلاحين المصريين المهاجرين إلى سورية ينتشرون حتى حلب وديار بكر شمالاً بسبب الأعباء المالية والمظالم

الواقعة عليهم حتى اقتربت مناطق واسعة من أهلها مثل إقليم الفيوم الذي اشتهرت أرضه بخصوبتها ووفرة خيراتها^(١٧) وتشير سجلات الضرائب وحيازة الأرض (الترابيع) التي عملت زمن الحملة الفرنسية (١٢١٥هـ) ١٨٠٠ إلى أن بعض القرى في صعيد مصر قد خربت وجلا عنها أهلها مثل قرية ناقوس بمصر الوسطى التي تقول عنها هذه الدفاتر أنها كانت عام ١٢١٢هـ (١٣٩٨) عند وصول الفرنسيين خراباً ولم تحصل منها أية أموال^(١٨).

أما المظهر الآخر لمقاومة الفلاحين فهو الانتفاض ضد السلطة بشكل مباشر أو من خلال المشاركة في حركات مناهضة لهذه السلطة، مثل حركة شيخ العرب همام التي لاقى تأييداً وتجاوياً واسعاً من الفلاحين في صعيد مصر. وإذا كانت حركة همام قد إنهارت بسبب اصطدامها بطموحات على بك الكبير الذي كان يطمح في قيام دولة مركزية إلا أن اصداً هذه الحركة التي كانت تهدف إلى ضرب سلطة المالك في مصر ظلت في وجدان السكان في صعيد مصر. فمرافعة رافع الطوطاوى بعد أكثر من ستين عاماً يحاول أن يقرب فكرة الجمهورية للمصريين عندما يقارنها بنظام الحكم الذي أقامه شيخ العرب همام حيث يطلق عليه تعبير جمهورية التزامية وذلك في كتابه المعروف تخليص الإبرير^(١٩).

والى عهد قريب كانت القرى في جنوب أسيوط لاتزال تحتفظ بأغنية كانت تريدما الأملات لأفلاكهن قبل النوم ويقول مطلعها بأولد حسن فلفل ضرب.. والمدينة تزعزت والفزوة هجمت عالبك وربما كانت تلك الأغنية تشير إلى انهيار حركة همام، وقد أعقب انهيار حركة

همام (١٧٦٩) حالة من الفوضى وعدم الاستقرار في الصعيد استمرت حتى مجئ الحملة الفرنسية (١٧٩٨).

ففى رحلته إلى صعيد مصر عام ١٧٧٨ وصف الرحالة الفرنسي سويني حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التي شاهدها في المنطقة الواقعة بين جرجا وأسيوط بقوله إن المنطقة كانت بعيدة كل البعد عن الاستقرار. والفلاحون كانوا في تلك المناطق في حالة ثورة بعد أن رفضوا دفع الضرائب المطلوبة. كما انضم إليهم بعض العرب المستقرين واستطاعوا أن يلحقوا هزيمة كبيرة بقوات الكشف المحليين الذين حاولوا توحيد قوتهم لمواجهة العناصر الثائرة. ونتيجة لذلك تركزت المنطقة في حالة من الفوضى والاضطراب فالحقول قد شاع فيها الدمار بعد أن هجرها الفلاحون ولجأوا إلى عمل السلاح وأصبحت الطرق الرئيسية تجم بالمعاصبات وقطاع الطرق. ويقول سويني إن الفترة التي قضاها في ملها لم يكن يستطيع سفارة المنيبة بسبب حالة الهياج في مناطق الريف المجاورة، وإنه اضطر إلى ركوب أحد سفن نقل غلال الميرى إلى العاصمة بسبب تلك الاضطرابات^(٢٠) نصل من هذا إلى أن القرية المصرية كانت عند وصول الفرنسيين مشتبكة في صراع عنيف مع سلطات المالك واتباعهم في الأقاليم. ومع عناصر البدو غير المستقرين ومع قطاع الطرق للمحترفين، وبعض هذه الأخطاء ترجع إلى أوائل العصر العثماني حيث أشار إليها قانون نامة مصر الذي اشترنا إليه^(٢١). وأكدها مرة أخرى الرحالة سويني عند حديثه عن القرى في المنطقة المجاورة لدمهور التي رآها في حالة قلق مستمر بسبب الخوف من هجمات الكشف والبدو^(٢٢) فقد كان الوجه البحرى بدوره يعاني

من قلق مماثل بلغ ذروته خلال انتفاضات بدو العبابيب والهنادي ضد السلطة المملوكية العثمانية، والتي عاصرت انتفاضاتهم صعود قوة على بك الكبير الذي تمكن من تبجير قوتهم بعد أن تمكنوا من فرض سيطرتهم على معظم بلاد الشرقية والقبليوية وأثت إليهم حراسة الملاحة في النيل^(٢٤).

والملحظ أن اشتباكات الفلاحين مع السلطات المحلية وعملائه في الريف لم تكن تتوقف خلال تلك الفترة، فالجبروتي يذكر في أحداث عام ١١٩٢هـ (١٧٧٨) خلال حكم محمد بك أبو الذهب كيف عين إبراهيم جوريجي سنجقا ومنحه التزامات جديدة منها قريتي سنيسى ومعنة خلفا (قبليوية) وكان إبراهيم جوريجي ظالما وقاسيا في تعامله مع الفلاحين، وكان أحد إتباعه في قرية منية خلفا من أبناء هذه القرية يعامل الفلاحين بقسوة بالغة ويلجهم بتعذيبهم حتى يستخلص لسبيده كل ما يستطيع من الأموال فلما هرب إبراهيم بك ومعه إسماعيل بك اجتمع الفلاحون على ذلك المقدم وقتلوه وحرقوه بالنار^(٢٥) ومتابعة تحركات الجماهير في الريف والمدينة خلال تلك الفترة توحي بأن الريف والمدينة كانا على وشك الانقسام في ثورة صامتة ضد الحكم المملوكي^(٢٦). فالجبروتي يذكر أنه في عام ١٧٩٥،

١٢٠٩هـ ظهر سكان إحدى قرى بليس (شرقية) في شوارع القاهرة وطلبا الشيخ الشرقاوي الذي كانت هذه القرية يقع جزء منها في إطار التزاماته طالبيه بالتدخل لإلغاء الضرائب التي فرضها المالك على هذه القرية، وكان هذا التحرك بداية لتحرك جماهيري كبير قادة علماء الأزهر في القاهرة بعد أن أوقفوا الدراسة بالأزهر، وانتهى الموقف برفع الضرائب الجديدة التي

فرضتها المالك ووقعوا حجة يتعهدون فيها برفع الظلم عن الشعب وعدم فرض ضرائب جديدة إلا بعد استشارة العلماء، وأن يرسلوا غلال الحرمين الشريفين ويصرفوا غلال الشئون وأمور الرزق وأن يطلوا رفع المظالم المحدث (خيرية) والكشوفيات والتفاريذ والمكوس.. وأن يكفوا أتباعهم عن امتداد أيديهم إلى أموال الناس ويرسلوا صرة الحرمين والعوائد المقررة من قديم الزمان ويسيروا في الناس سيرة حسنة^(٢٧).

ويلاحظ أن جو الصراع هذا قد أثر على تخطيط القرية وعلى طراز العمارة في الريف خلال تلك الفترة، حيث كانت مباني القرى تشبه القلاع مستعدة لمواجهة أي هجمات مفاجئة كما تشهد بذلك المصادر المعاصرة^(٢٨). وفي حقيقة أشار إليها الرحالة الإنجليزي سايمللي سان جون أنذى زار مصر بعد ذلك في أوائل عصر عباس حيث يقول إن القرية كانت تحصن نفسها في الماضي ضد هجمات أعدائها بطريق بدائية، فكانت منازلها وتظهرها للخارج في شكل دائري قبل قطع الخيل الذي يتعرض بهجوم من الذئاب. أما مناظف القرية للخارج فكانت تحكها بوابات تتكون من كتل ضخمة من الخشب^(٢٩).

كما تعرض على مبارك لهذه الظاهرة أيضا عند حديثه عن قرية بنجا (سوهاج) حيث يقول إنه كان يحيط بها سور من الخارج به فتحات من أعلى تستخدم لإطلاق النار للدفاع عنها ضد أي هجوم مفاجئ^(٣٠).

وعلى هذا فالقرية عند مجيء الفرنسيين كانت قد تمرست على الأخطار حيث كانت مشتبكة في صراع مع سلطات المالك وعناصر البدو غير المستقرين وعناصر

بابا تضمنتها الوثيقة المعروفة بوثيقة حسين الفندي
الرومانسي والتي نشرها وعلق عليها شفيق
غريبال^(٢٠).

المصدر الآخر هو العناصر التي كانت تبأشر أعمال
الشئون المالية من الأقباط عند وصول الفرنسيين وهؤلاء
كانوا في البداية حريصين على كتمان ما لديهم من
معلومات تتصل بأسرار عملهم حتى يطعنوا إلى
استقرار الأوضاع وبقاء الفرنسيين في مصر، ودافعهم
إلى ذلك هو بقاء الشئون المالية في أيديهم، وقد روى
ستيف كيف أنه تمايل على جمع عدد منهم في منزله
وأبقاهم فيما يشبه الأسر ثلاثة شهور اضطرأ خلالها
إلى أن يقدموا له معلومات دقيقة عن أوضاع الحياة
والضرائب المقررة على القرى ومساحتها^(٢١)، ومن
الواضح أن الفرنسيين لم يتمكنوا من الحصول على
هذه المعلومات إلا خلال عام ١٨٠٠ يتضح ذلك أولا من
الرسالة التي أرسلها الوكيل الفرنسي ببنى سويف إلى
الجنرال داماس Damas في ٢٨ نوفمبر ١٨٠٠،
والتي ورد بها ملخص عن الضرائب التي كانت تحصل
على الأرض الزراعية وأنواعها وأوضاع حيازة الأرض
وحقوق الملتزمين وغيرها^(٢٢).

إن الدفاتر التي أنشأها الفرنسيون بهذا الخصوص
تحتل تاريخ عام ١٧٢٥-١٨٠٠ ذلك أن سلطات
الاحتلال الفرنسي قد سجلت المعلومات التي حصلت
عليها فيما يتعلق بالضرائب وحيازة الأرض في دفاتر
جديدة تضمنت معلومات مالية عن مساحة أراضي
القرى والضرائب المقررة عليها وأنواع الحيازة، وكذلك
الأرض التي أعفيت من الضرائب في كل قرية، وقد
وصل إلينا منها ثلاث دفاتر: اثنتان عن الوجه البحري

التهديد الأخرى من عصابات اللصوص المحترفين. فكان
من المنطقي أن تتجه تلك المقاومة إلى الفرنسيين الذين
احتلوا القاهرة ومحاولون تأسيس سلطة لهم في الريف.
خاصة وأن الغزو الفرنسي قد أعاد إلى الأنعام ذكريات
الحروب الصليبية. يضاف إلى هذا أن الأعباء المالية قد
تزايدت على الفلاحين في ظروف الحكم الفرنسي، كما
أن وسائل الفرنسيين في جمع الضرائب لم تكن أقل
قسوة من وسائل المماليك، وهو ما أكثرت المصادم
الفرنسية نفسها.

الأعباء المالية في العهد الفرنسي

نتج عن انهيار السلطة العثمانية الملكية على يد
الحملة الفرنسية، وهرب كبار المولفتين العثمانيين،
اضطراب في أوضاع الإدارة المالية وكان على سلطات
الاحتلال الفرنسي أن تعيد بناء هيكل الإدارة المالية بما
يكفل سيطرة الفرنسيين على مصادر الدخل في البلاد
لإعاشة الجيش الفرنسي، خصوصاً بعد تدمير
الأسطول الفرنسي في معركة أبي قير البحرية (أغسطس
١٧٩٨) وفرض الإنجليز حصاراً اقتصادياً على
لشواطئ المصرية.

وكانت عملية إعادة بناء هيكل الإدارة المالية تتطلب
الحصول على أكبر قدر من المعلومات المتعلقة بجيازة
الأرض وأوضاع الضرائب وحجمها وقد حصل
الفرنسيون على هذه المعلومات وغيرها من مصدريين:

الأول: هو حسين الفندي أحد موظفي الرزنامة في
الفترة السابقة على الحملة الفرنسية، والمعلومات التي
قدمها كانت في شكل إجابات على أسئلة ستيف مدير
الإدارة المالية في العهد الفرنسي، وجاءت في ستة عشر

والثالث عن محصر الوسطى والأشمونين. ويبدو أن الصعيد الأعلى الذي كان موضع صراع عنيف ومقاومة ضد الفرنسيين لم تعمل عنه لماتر خلال حكم الفرنسيين.

وهناك ما يؤكد أن المعلومات التي وردت بهذه الدفاتر أخذت من الدفاتر السابقة عليها والتي كانت لاتزال في حيازة المعلمين الأقباط، كما يتضح ذلك من مقدمة دفتر الخاص بولاية الشرقية ويتضح من هذه الدفاتر أن ضرائب عام ١٢١٣ هـ (١٧٩٨) قد اتخذت أساسا لتقدير الضرائب على الأراضي الزراعية في العهد الفرنسي ففي تعليق على الضرائب المقررة على قرية صنو بمصر الوسطى جاء به حكم واقع سنة ١٢١٣ هـ وهو تعليق تذكر في أكثر من موضع (٣٢) وهذه الدفاتر تؤكد أن الضرائب المقررة على القرى والأراضي الزراعية لم تشهد تغييراً يذكر زمن الاحتلال الفرنسي، سواء في تلك الضرائب الأصلية أو الضرائب الإضافية وتؤكد وثائق الحملة الفرنسية أن سلطات الحملة قد طبقت كشوف الضرائب التي حصلت عليها من مصادر المعلمين الأقباط دون التأكد من صحة ما ورد بها من معلومات، فبعض القرى التي فرضت عليها ضرائب عالية لم تصلها مياه النيل منذ أكثر من سبع سنوات. كذلك أشارت هذه الوثائق إلى أن المعلمين الأقباط الذين اعتمدت سلطات الحملة على بياناتهم كانوا قبل وصول الحملة الفرنسية يبالغون في الضرائب على فقراء الفلاحين إرضاء لسلطاتهم الملتزمين من المالك (٣٤).

وكان الفرنسيون يحصلون الضرائب نقدا إذا كان المفيضان ضعيفا ولم تفمر الياه كل الأرض وتصبح مساحات كبيرة من الأرض شرقي لانهم يعلمون أن

الفلاحين الذين في حيازتهم هذه الأراضي ليس لديهم ما يدفعونه من المحاصيل. كما حدث في عام ١٨٠٠ حيث أرغم الفلاحون في القرى التي شمرت أراضيها على دفع ضرائبها، الأمر الذي كان يؤدي إلى هرب الفلاحين في أغلب الأحيان وتصبح قرى كثيرة مهجورة. وكانت أوامر سكتيف مدير الإدارة المالية إلى الوكلاء الأقباط تقضى لبشمصيل الضرائب كاملة حتى على القرى المهجورة (٣٥). كان يحدث ذلك في الوقت الذي كانت فيه مناطق إنتاج الأرز في شمال الدلتا تعاني من أزمات اقتصادية ناتجة عن الحصار الاقتصادي الذي فرضه الأسطول البريطاني على سواحل مصر الشمالية عقب معركة أبي قير البحرية، حيث تسبب هذا الحصار في توقف عمليات تصدير الأرز كما انخفضت أثمانه وبالتالي عجز الفلاحون في هذه المناطق عن سداد الأموال المقررة عليهم للإدارة الفرنسية. كما عجز التجار المحليون عن تقديم القروض اللازمة للفلاحين لزراعة الأرز. وكان الفلاحون في هذه المناطق يحصلون على قروض مقدما من التجار تعينهم على زراعة الأرز على أن يسلموا جزءا من محصولهم سدادا لهذه الديون التي حصلوا عليها. مما جعل الفلاحين في هذه المناطق يضيئون بالشكوى. ولدينا شكوى من هذا النوع بالغة الأهمية تقدم بها مشايخ وفلاحو قرية الضهرة (مركز فارسكور دقهلية) إلى الجنرال ميفو بتاريخ ١٥ يوليو سنة ١٨٠٠ واضح منها أنهم أرغموا على دفع ضريبة تبلغ عشرة آلاف بوطاقه عن عام سابق باعوا بسببها كل ما يمتلكون وأن نصف قريتهم قد أصبحت جرداء بسبب زحف الرمال عليها. وجاء في شكواهم أن تجار دمياط الذين كانوا عادة يدفعون لهم السلف، باتوا هم أيضا

مخلصين بسبب كساد التجارة الناتج عن حضور
الاسطول الإنجليزي للشواطئ المصرية. وهذه العوامل
أدت إلى ترك الفلاحين لقريتهم بحثاً عن عمل في مكان
آخر. وتقول الشكوى إن الموظف الفرنسي المسئول عن
المنطقة قد أظهر تعاطفه معهم وخفض لهم ٤٠٠ بوناقية
من المبلغ المطلوب، لكن الوكيل القبطي طلب منهم دفع
المبلغ المقرر كله وهم يرون أن الموت أهون عليهم من دفع
المبلغ المطلوب. وقد قامت السلطات الفرنسية بفحص هذه
الشكوى وثبتت صحة ما جاء بها^(٣٦).

وتوضح هذه الشكوى أن سلطة المصلحين
والصيارف الاقبياط قد ازدادت في ظل الإدارة
الفرنسيّة، حقيقة أكدتها أيضاً كشابات
الجبروتي^(٣٧).

وفي شكوى أخرى تقدم بها فلاحو قرية فرسكور في
نفس التاريخ (١٥ يوليو سنة ١٨٠٠) تؤكد أن وصول
الفرنسيين إلى مصر تسبب في توقف التجارة الخارجية
خاصة تجارة الأرز مع بلاد الشام مما أدى إلى
انخفاض سعر الأرز بشكل ملموس مما أضرب بالفلاحين
وتحتل وثائق الحملة الفرنسية بالعديد من هذه
الانتماسات التي تعكس معاناة القرية المصرية في ظل
الحكم الفرنسي. وتعدد أسباب المعاناة وهي الضرائب
والجفاف وزحف الرمال وغارات البدو^(٣٨).

ومن الواضح أن الريف المصري كان خلال الفترة
التي أعقبت وصول الفرنسيين إلى مصر مسرحاً
للفوضى والاضطراب صورها الجبروتي بقوله «إن أكثر
الفارين رجع إلى مصر (يقصد أن أكثر الفارين من
القاهرة رجعوا إليها) لضيق القرى وعدم وجود ما

يتعيشون به وانتعاج الريف بقطاع الطرق والعرب
والناسر بالليل والنهار والقتل فيما بينهم وتعدى القوى
على الضعيف واستمرت الطرق محفزة والأسواق مقفرة
والحوادث مقلقة والعقول مخبولة والحنانات والوكائل
مفلوكة والتفوس مطبوعة وأغرامات نازلة والأرزاق عايلة
والمطالب عظيمة والمصائب عميقة... ويستطرد الجبروتي
في وصف هذه الأوضاع بقوله «... ومنها وقوف العرب
وقطاع الطريق بجميع الجهات القبلية والبحرية والشرقية
والغربية والمنوفية والقليوبية والدقهلية وبساتير النواحي
فمنعوا السبيل ولو بالخفارة وقطعوا طريق السفارة
ونهبوا المارين من أبناء السبيل والتجار وتسلبوا على
القرى والفلاحين وأهالي البلاد والحرف، والخطف
للمتاع وللمواشي من البقر والغنم والجمال والحمير
وإفساد المزارع ورعيها . حتى كان أهل البلاد لا يمكنهم
الخروج ببهائمهم إلى خارج القرية للرعي أو للسعي لترصد
العرب لذلك وثب أهل القرى على بعضهم...»^(٣٩).

وفي المناطق التي استقرت فيها سلطة الفرنسيين لم
تتغير أساليبهم في جباية الضرائب عن سابقيهم من
المماليك، بل إن سلطة جامعي الضرائب من الاقبياط قد
زادت على الفلاحين بعد أن أصبح هؤلاء الاقبياط في
خدمة الفرنسيين، فيذكر ديبوا (أحد علماء العملة أنه
أقام في بلدة منوف في منزل يقيم به مباشر قبطي كان
يأمر بجلد أولئك الفلاحين الذين لم يدفعوا الضريبة
المقررة عليهم في أثناء منزله^(٤٠)).

وقد وصف أحد الجنود الفرنسيين عملية تحصيل
الضرائب في إحدى القرى وما يصاحبها من عنف وقوة
بقوله: بمجرد دخول الجنود القرية انتشر الرعب
والخوف بين الفلاحين، وأحضر الفرنسيون شيخ القرية

البلاد والكفور من القبطة، فأحلّوهم عليهم ، حتى الكفور التي خربت من مدة سنين بل سموا أسماء من غير سميات^(٤٣).

وكانت القرى التي ترفض أداء الضرائب تعاقب حيث تتوجه إليها قوة فرنسية ويلقى القبض على كل أفرادها ويساقون مكبلين حتى يتم دفع ما عليهم من ضرائب وتوضع وثائق الحملة الفرنسية أن بعض القرى قد عوقبت عقابا رادعا بسبب عدم قدرتها على دفع الضرائب^(٤٤)

وعلى هذا كان من المنطقي أن تلقى القوات الفرنسية مقاومة عنيفة في الريف ومن قبل الفلاحين الذين كانوا قد تمرسوا على مواجهة الخطر منذ فتر طويلة فالرجالة الإنماني الذي زار مصر في القرن السابع عشر (١٦٧٢) يذكر أنه شاهد مطاردة لبعض الفلاحين في إحدى قرى الدلتا من قبل كاشف المنطقة الذي حفر للمطالبة ببعض الإتاوات لكن الفلاحين استمتعوا عن الدفع واشتهروا السلاح في وجهه فاستعان الكاشف بقوة من الفرسان كانت قريبة من الموقع مما جعل الفلاحين يهربون لكن قوة الفرسان استمرت في مطاردتهم فالتقى الفلاحون بالثمنس في النهر حيث غرق ستة منهم^(٤٥)

وفي البداية اتبع أهالي القرى مع الفرنسيين ما يمكن أن نسميه بسياسة الأرض المحروقة خلال زحف قوات الجيش الفرنسي نحو القاهرة، حيث كان سكان القرى يخلون قراهم حاملين معهم كل ما يمكن أن تستفيد منه القوات الفرنسية^(٤٦).

وهي سياسة أزعجت الفرنسيين كثيرا. وتشير المصادر إلى أن الجيش الفرنسي قد واجه صعوبات

وأعطوه مهلة أربع ساعات لجمع الضرائب من الفلاحين ، وعلى الرغم من أن الشيخ أخبرهم بأن العرب قد أتوا إلى القرية ونهبوا كل ما فيها. إلا أن الفرنسيين لم يعيروا بذلك وبعد انتباه المهلة المحددة عانت للقوة العسكرية إلى مقرها وهي تجر وراها مجموعة من الفلاحين مريطين بعضهم ببعض ومعهم شيخ القرية الذي أرغمه على أن يخضع على الفلاحين لكي يدفعوا ما عليهم خلال ساعة واحدة وإلا سيعاقب ويضرب، وأمام هذا الضغط والتهديد أحضر الفلاحون ماشيئتهم التي اشتراها شيخ القرية بثمن يقل كثيرا عن سعرها، وبذلك تم تسديد الضريبة^(٤٧).

إنها نفس الأساليب والوسائل التي أشار الجبرتي إليها عند حديثه عن وسائل الفرنسيين في جباية الضرائب، فهو يقول ضمن حوادث عام ١٢٤٣ أن المباشرين الاقباط تصاحبهم قوة من الجنود الفرنسيين، فيزولون القرى ويطلبون المال والكلف الشاقة بالعسف ويؤجلونهم بالساعات، فإن مضت الساعات ولم يوافوهم بالمطلوب، حل بهم ما حل من الحرق والنهب والسلب والسبي خصوصا إذا فر مشايخ البلدة من خوفهم وعدم قدرتهم ولا يقبضوا عليهم وضربهم بالمقارع والكسارات على مناصلهم وركبهم وسمبهم معهم بالحيال وأذاقهم النكال^(٤٨).

ويقول الجبرتي أيضا في أحداث عام ١٢١٥هـ (جمادى الثانية)

وفيه قررنا على مشايخ البلاد بقراوات يقومون بدفعها في كل سنة أعلى وأوسط وأدنى .. فلما شاع ذلك ضجت مشايخ البلاد لأن فيهم من لا يملك عشا، فاتفقوا أن وزعوا ذلك على الأطنان وزادت في الخراج واستملوا

كبيرة خلال اجتيازه المنطقة من الإسكندرية للقاهرة، حيث وجد في طريقه بلادا مقفزة أخلافا أمليا قبل قدم الفرنسيين، وهاجروا منها بميالهم ومراشبيهم وتقول مصادر الحملة الفرنسية أن الجنود الفرنسيين عانوا من قلة الزاد خلال هذه المرحلة فالقرى التي كانت على طريق الجيش أصبحت خالية لأن الأهالي قد هاجروا منها إلى عمق الدلتا. وفي هجرتهم سألوا مراشبيهم معهم

غير أن هذه السياسة سرعان ما تحولت إلى صدام عنيف بين الريف وقوات الحملة الفرنسية عندما بدأ الفرنسيون يصلون تأسيس سلطة لهم في الريف وتسببت سياسة النهب التي اتبعها الفرنسيون والمقصورة بهتك الأعراض والاعتداء على حرمان النساء في عنف الصراع.

وكانت البهيرة أول إقليم تجتازه القوات الفرنسية، حيث تعرضت القرى التي مر بها الجيش الفارسي للاعتداء ونهب المنازل: وكان الجنود الفرنسيون ينهجون كل ما تصل إليه أيديهم ومن القرى التي تعرضت للنهب خلال تلك الفترة: النجيلة وشابور والطراثة ووردان والقطا. ولما رأى مدير مهمات الجيش أن قرى الشاطئ الغربي قد أقفرّت من الأقوات أمر قوة من الفرسان (١٤٠٠) جندي بعبور النيل لصائدة الأقوات في البلاد الواقعة بالبر الشرقي^(٤٧) وقد أقاضت المصاير في الحديث عن الصراع الذي خاضته القرية المصرية ضد القوات الفرنسية، فمن البداية كان الفلاحون والعرب يتعقبون فرق الجيش الفرنسي في زحفها نحو القاهرة فيقتلون من يدركونه من المتخلفين عن قوة الجيش بسبب الإعياء أو التعب أو الذين يحملون الرسائل بين قواد

الفرق، حتى اضطر بونايرت إلى أن يشدد الأوامر على الجنود والمدنيين التابعين للحملة بعدم الابتعاد عن فرقهم، وذلك في أمر أصدره في ١٦ يوليو سنة ١٧٩٨. وفي نفس الوقت فُزن اللعب الأكبر في معركة شبراخيت قد وقع على كامل الأهالي^(٤٨).

وتعتبر معركة السالاية (مركز فوة) من المعارك العنيفة التي خاضتها القوات الفرنسية ضد الفلاحين وأهالي الريف ويذكر فيلمان دينون أن سبب هذه المعركة هي الهجمات المتكررة التي كان يشنها أهالي القرى في منطقة مطويس وما حولها حيث كان الفلاحون يهاجمون سفن الدوريات الفرنسية في النيل ويطلقون النار عليها سواء تلك التي تتقدم القوات الفرنسية أو تلك العائدة من المعسكرات. وقد تعددت هذه الهجمات مما اضطر القوات الفرنسية إلى تسيير قوارب مسلحة في النيل وتوجيه كتائب من القوات الفرنسية في عمليات ضد هذه القرى. وكانت قرية (السالاية) واحدة من القرى التي وجه الفرنسيون جهدهم إليها بهدف إرهابها وإرهاب المنطقة التي تقع فيها.

وفي ١٣ أغسطس تحركت قوة فرنسية قوامها ثلاث كتائب محمولة على عدة سفن ونزلت هذه القوات على بعد ما يقرب من ميل من قرية السالاية. وبينما أحاطت كتيبة بالقرية زحف أخرى عن طريق شاطئ النهر بينما اتخذت كتيبة ثالثة موقعها على بعد ميلين خلف القرية في محاولة لإحكام الحصار حولها. ويبدو أن الأهالي قد علموا بهذا الهجوم حيث وجهتهم القوات الفرنسية في وضع الاستعداد لمواجهة الهجوم أمام القرية. ويقول دينون الذي حضر هذه المعركة: إن الأهالي هم الذين بدؤوا الهجوم على القوات الفرنسية (وربما كان يبرر

مقاومة عنيفة من أهالي كفرشباس التي كانت محصنة بأسوار عالية بها أبراج كان الأتالي يطلقون منها النار ونظراً وإخلاء التفوق النيران الفرنسية فقد أرغمت القوة الأتالي على التراجع وإخلاء بعض هذه الأبراج لتتركز المقاومة الشرسة حول واحد منها استمات الأتالي في الدفاع عنه، وفي هذا الصراع كاد الجنرال مينو أن يقتل بعد أن قتل جواده. ولجأ الفرنسيون إلى خطتهم التي كانوا يلجأون إليها عندما يتأزم موقفهم العسكري في مواجهة القرى وهو إشعال النار في القرية ليرغموا المدافعين عن البرج على إخلائه وكان الفلاحون في القرى المجاورة قد دخلوا المعركة إلى جانب أهالي القرية في الدفاع عنها مما اضطر القوة الفرنسية للتراجع بعد أن خسّر الفرنسيون عدداً من القطى والجرحى. وخلال انسحاب الفرنسيين استولوا على حمولة ٢٠٠ حملاً من الطيور إلى جانب ٣٠٠ رأس من الغنم وفي خطابه حول هذه المعركة إلى بونابرت، أشار مينو إلى أن التوغل في هذه الجهات محفوف بالمخاطر، لأن معظم القرى في تلك البلاد محصنة، وإخضاعها يستلزم قوة كبيرة مسلحة بالمادع^(٤١).

إن القوة تقدمت في اتجاه قرية شهاب عمير عبر طريق ضيق متعرج تسبقها مجموعة قيادة على رأسها مينو وهرمون وطبيب ومترجم ورسام وإن هذه المجموعة انفصلت عن القوة الرئيسية بحوالي فرسخ. ويقول ديون وبينما كنا نلاحظ موقع كفر شهاب وهي على مسافة بسيطة من قرية شهاب. رأينا الطبيب يعدو عائداً بالقصى سرعة نحونا ويصيح قائلاً «انهم ينتظروننا بالسلاح ويصيحون علينا أرجع». وقد رغب الدليل في مفارقتهم

عنف الانتقام الذي قام به مينو من هذه القرية وعندما أصبحت جماهير الفلاحين في مرمى النار بدأت القوة الفرنسية في إطلاق النار على الأتالي حيث سقط عدد من النخيل يقودون الهجوم، بينما وجد الباقون أنفسهم محاصرين^(٤٢) ولكن نتيجة لبطء تحرك الكتيبة المكلفة بالتصدي لمنع انسحاب الأتالي تمكن شيخ القرية واتباعه من الهرب. وعندما جاء الليل كانت السنة الذهب وطلقات الرصاص يمكن ملاحظتها على بعد أكثر من عشرة أميال. وقد عين الفرنسيون شيخاً للقرية بدلاً من الشيخ سلامة العقدة الذي كان يقود المقاومة ضد الفرنسيين وعندما أضمت النيران كانت قد دمرت منزل شيخ القرية المشايخ إليه^(٤٣) والذي يبدو أنه كان مستهفناً من قبل الفرنسيين. وقد أمر مينو بقتل كل من كان يحمل السلاح بالقرية ومصادرة مواشيها ثم أشعل فيها النار التي دمرت ثلاثة أرباع القرية كما قتل تسعة من سكانها ثم أصدر منشوراً بمناسبة هذه المعركة موجهاً إلى أهالي القرى المجاورة يصف ما وقع من عقاب لأهالي السالاية وشيخها سلامة العقدة ويتهدد باقي القرى إذا وقع منها اعتداء على الجنود الفرنسيين^(٤٤).

ومن المعارك الهامة التي خاضتها القرية ضد الفرنسيين معركة كاشباس عمير كفرها ففي جويلته في شمال اللتا (سبتمبر ١٧٩٨) اصطدمت القوة التي كان يقودها مينو وتقدر بمائتي رجل بمقاومة عنيفة من أهالي هذه القرية. وقد بدأ الاشتباك عندما أطلق الفلاحون النار على طلائع هذه القوة ومنهم مينو نفسه مما أدى إلى قتل أحد مرافقيه وتراجعت القوة نحو كفرشباس وخلال تراجعها واجهت القوة الفرنسية

لكنهم أجابوا بإطلاق النار من أسلحتهم التي على الرغم من قرينا منهم لم تصبنا بجراح.

لكننا بذلنا محاولة أخرى للتفاوض. لكن القوة تلتقت دفعة أخرى من الرصاص التحذير مما جعلها تتراجع. وبـلال تراجع هذه القوة اصطدمت بقوة أخرى من الرجال المسلحين تهدد خط تراجع الفرنسيين، وفي هذه اللحظة أصيب جولي بـمالا من الرعب شلت حركته وسقط عن حصانه في حالة عجز عن الحركة وبدون جدوى حاولنا رفعه حتى يركب خلف واحد منا أو أن يمسك بذيل أحد الجياد لكن نهايته كانت قد قريت ولم يعد قادراً عن انتهاز أي فرصة للهروب، وبـلال في مكانه يصيح من الرعب حتى أصبحت رأسه عرضة لرصاص العدو. وفي نفس الوقت تقدمت المجموعة التي أطلقت علينا النار ولم تعد أمامنا فرصة للنجاة من رصاص بنادقهم سوى العدو خلال رصاصهم الذي أصبح يتساقط في كل جانب. ثم اصطدمنا بالمجموعة الثانية وكان دلو (أحد علماء الحملة) يركب حصاناً حرونا وقد قطع لجامه ويقول دينون ولحسن الحظ كان لدى الوقت ليرطه، وبعد أن قمت بهذه المهمة، وبينما كنت أعتلي حصاني رايت يسقط في حفرة عميقة كان من الممكن أن يغوص فيها كلية لكنه نجا منها بسبب قامته العملاقة.

وفي تراجعهم نحو بقية القوة يقول دينون إنه اخترق طريقاً قطعه العدو وكان عليه أن يعبر أرضاً مغطاة بالمياه، ويمكن من اللحاق بالقوة. ثم يقول وكانت الساعة الرابعة بعد الظهر عندما تراجع القوة نحو كفر شباس وخلال تراجعنا نحو كفر شباس كان هناك أربعون شخصاً يتحسنون في خندق وراحوا يطلقون

النار علينا ولكنهم لم يصيبوا أحداً منا ولم يكن رننا عليهم بأفضل منهم غير أنهم تراجعوا رغم هذا حيث كانت تنتظرنا مجموعة أخرى أسفل جدران القرية ومن ثم أدركنا أن هذه القرية أقرب إلى قلعة صغيرة يحيطها سور من أربعة أضلاع أو أربعة سواتر في كل زاوية منها برج يتصل بواحد منها قلعة وهذه القلعة الصغيرة يفصلها عن القرية قناة مملوءة بالمياه وأرض مستوية.

ويقول دينون ولقد فشل هجومنا الأول في اقتحام الموقع وسقط الضابط المكلف بالهجوم عن جواده في الماء وتفرقت مجموعته لطاردة السكان. وقد تسرع الجنرالان مينو ومارمون في معالجة الاضطراب والارتباك الذي حدث ومحاولة لم سعت هذه المجموعة وقد اضطرتهم هذه الحركة للمرور تحت الهرج مما جعلهم عرضة لنيران العدو الأمر الذي تسبب في قتل عدد من الجنود وجرح عدد آخر. ورغم ذلك استطاعت القوة الفرنسية الانتخاف حول القلعة ومن ثم تمكنت من اقتحام أحد أبواب القرية الذي أخلاه المدافعون حيث نخل مينو ومعه ثلاثون جندياً. ويقول دينون إنه لم يعد راكباً من المجموعة سواء الجنرال مينو، وكانت المنازل منخفضة بحيث وجدنا أنفسنا عرضة لنيران من ثلاث جهات، وفي الحال حذرت الجنرال مينو من أنه أصبح عرضة لنيران أحد القناصة، وفي اللحظة التالية سقط جواده قتيلاً برصاص العدو وقذف بصاحبه في حفر وظننته قتل. وذهبت محاولتي سدى لمساعدته عندما حضر الجنرال مارمون مع عدد من المتطوعين لمساعدتنا وسحب من الحفرة بينما نشط إطلاق الرصاص من كل جانب. وكان السكان مسلحين تسليحاً جيداً ويتحصنون (في ملاجئ محمية) ويحسنون التصويب.

وقد اضطررنا إلى التقهقر بعد أن فقدنا عدداً من القتلى والجرحى. ثم عاوننا الهجوم بعد أن أعدنا تنظيم قواتنا في مواجهة الحصن الموازي للبرج الذى سبق أن استولينا عليه. ومع بداية الهجوم الجديد فقد العدو عدداً من رجاله وبالتالي أرغضاه على ترك المكان وودأنا فى إشغال النار فى المنازل من أجل أن تتمكن القوة الفرنسية من الاقتراب من القلعة. إلا أنه مع بداية الهجوم على أبوابها جرح ثمانية من الفرنسيين وأصبح موقعهم محفوفاً بالمخاطر - حسب رواية ديتون وكان الفرنسيين قد خصصوا ثلاثين من جنودهم لحراسة أمتعتهم ولم يبق معهم سوى بضعة رجال.

ومع اقتراب الليل تمالت الصيحات التى كانت تلقى استجابة من القرى المجاورة التى بدأ أهلها يتجمعون لنجدة أخوانهم ويشاورون فى شق طريقهم بالقوة إليهم. ويقول ديتون عندما أصبح القرويون فى مرمى النار فتحت القوة الفرنسية النار عليهم فجعلتهم يتراجعون ويقول ديتون ثم حصر وفد من قرية شباس يتبعه شيخ القرية حيث أخبر قائد القوة الفرنسية عن طريق مترجم من مألقة أن العناصر التى تشبكت معهم من المجرمين الخطيرين ولا أمل فى التفاوض معهم. وإنه ما لم تتمكن القوة الفرنسية من الاستيلاء على القلعة خلال الليل فلا أمل لهم فى الاستيلاء عليها فى الصباح حيث سوف يتضح للفلاحين ضعف القوة الفرنسية. كما سوف يقوم الفلاحون فى القرى المجاورة بقطع طريق تراجعهم ويصبح من المحتمل قتلهم جميعهم.

ويقول ديتون إنه لم يكن من الممكن تجاهل هذه النصيحة خصوصاً أن لدينا عدداً من الجرحى يصعب حملهم عبر طرق ضيقة ومتعرجة بينما كان علينا أن

نفطى انسحابنا. وبينما كان الفرنسيون فى الانسحاب من الوضع الحرج الذى وجدوا أنفسهم فيه راحوا يلقون النار على الفلاحين متظاهرين بالحصول على مدد، مستفيدين من الظلام ومتنهزين فرصة انشغال الفلاحين بإنقاذ ممتلكاتهم من النيران، مما جعل الفلاحون يأخذون فى الانسحاب... ويقول: وعرفنا انسحابهم من بضعة جمال شردت عائدة إلى القرية، ومن صوت خوضهم فى الماء حيث كنا نطلق النار عليهم بطريقة عشوائية... ويقول وعند طلوع النهار شرعنا فى الانسحاب دون مقاومة تذكر بعد أن تمكننا من الإستيلاء على حمولة ٢٠٠ حمار من الطيور والحمام وإقتياد ثمانمائة رأس من الغنم. ويصف ديتون هذه الجولة بأنها كانت مغامرة خطيرة^(٥٤).

وقد شملت مقاومة الفلاحين للجملة الفرنسية تهديد الملاحه فى النيل والترح التى كانت تستعملها القوات الفرنسية فى تفتلتها. كما حاول الأهالى منع مياه الشرب من الوصول إلى الاسكندرية، الأمر الذى جعل القوات الفرنسية تهاجم قرية بركة غطاس التى قام أهلها يمثل هذه المحاولة، وكانت الترح التى تمد الإسكندرية بالمياه تمثل خط مواصفات حيوى للقوات الفرنسية بين القاهرة والإسكندرية، كذلك هاجمت القوات الفرنسية فى نوفمبر ١٧٩٨ قرى القطا وبخيلة وكفر غرين التى كانت تهدد السفن الفرنسية فيما بين القاهرة والرحمانية. كما ألف يونابرت كتيبته أصبحت مهمتها حماية الملاحه الفرنسية فى النيل وفروعه. كما أمر بتسيير دوريات من السفن الحربية لحراسة الملاحه فى فرعى النيل^(٥٥) وإذا كان بعض مشايخ القرى قد لعبوا دوراً مشبوهاً لانسحاب الفرنسيين كما لاحظنا فى معركة كفر شباس فإنه فى

بعض المناطق لعب مشايخ القرى دوراً بارزاً في قيادة الفلاحين في مقاومة الغزو الفرنسي. مثل المقاومة التي قادها أبو شعير شيخ قرية عسما التي هاجمتها القوات الفرنسية يوم ٢٠ أكتوبر (١٧٩٨) ليلاً وتمكنت من القضاء عليه هو وأسرت ونهبوا داره ومواشيه^(٩٦).

وفي محاولة إخضاع إقليم المنصورة اصطدمت القوات الفرنسية بمقاومة ثلاثة من أعيان القرى هم حسن طويار والأمير مصطفى وعلي العديس حيث حدثت معركة كبيرة عند الجمالية عندما حاولت القوات الفرنسية القضاء على المقاومة في هذه المناطق وفي هذه المعركة خسر الفرنسيون عدداً من القتلى والجرحى^(٩٧).

وعقب إخضاع ثورة القاهرة الأولى (أكتوبر ١٧٩٨) قامت وحدات من الجيش الفرنسي بالطواف بالقرى المجاورة للقاهرة التي شاركت في الثورة للبحث عن مشايخ القرى والأعيان الذين شاركوا أو حرضوا على الثورة في القاهرة. وقبضت على مجموعة منهم فأعدم البعض واعتقل البعض الآخر، وكان من بين الذين أعدموا سليمان الشواربي شيخ ناحية قلوب^(٩٨). الذي يقول الجبرتي إنهم وجدوا مكتوباً أرسله وقت الثورة إلى قرية سرياقوس ليشرك أهلها في الثورة^(٩٩).

المواجهة في صعيد مصر:

من البداية كان جونابرت يرى أن بقاء الصعيد بعيداً عن السلطة الفرنسية يهدد الوجود الفرنسي في القاهرة نفسها. كما يحرم القاهرة من مواردها من الفلال التي كانت تحصل عليها قبل وصول الفرنسيين إليها، وعلى ذلك فقد كان تأسيس سلطة للفرنسيين في صعيد مصر أمراً حيوياً بالنسبة للفرنسيين^(١٠٠). وإذا

فقد حاول الفرنسيون الوصول إلى نوع من التفاهم مع المالكين الذين فروا إلى الصعيد بقيادة مراد بك في أعقاب معركة إسبابة؛ غير أن مشروع المعاهدة قد فشل حيث رفض مراد بك أن تتحدد إقامته مع قواته في المنطقة الواقعة إلى ما وراء حدود إقليم جرجا كما رفض أن يحكم الإقليم الواقع إلى الجنوب تحت السيادة الفرنسية. وكان ذلك إيذاناً ببداية حملة ديزيه على الصعيد. وقد تكونت تلك الحملة من حوالي خمسة آلاف رجل من المشاة والفرسان والمدفعية والمهندسين مع السفن الحربية اللازمة^(١٠١). وقد بدأت الحملة تحركها جنوباً من مصر القديمة في أواخر أغسطس ١٧٩٨ وفي ٣١ أغسطس احتلت مدينة بني سويف ثم استولت على النوايا بعد أن انسحبت قوات مراد بك منها ثم وصلت قوات الحملة في انتفاخها جنوباً إلى أسبوط في محاولة للاستيلاء على أسطول مراد لكن ديزيه قد فشل في ذلك لانسحاب أسطول مراد جنوباً إلى جرجا وبالتالي قرر ديزيه الرجوع شمالاً للاستيلاء على الفيوم حيث دارت معركة من أشد معارك الحملة هولا حيث خاضها الأهالي من المشاة والفرسان إلى جانب قوات المالكين يصدونهم الأمل في سحق قوات ديزيه، وبالفعل كادت هذه الجموع أن تسحق قوات ديزيه لولا تلفيق المدفعية الفرنسية. وقد بلغت خسائر الأهالي حوالي ٥٠٠ رجل من بين قتيل وجريح بينما قدرت خسائر الفرنسيين بأربعمائة قتيل^(١٠٢).

وقد جددت معركة سب منت طبععة الصراع في الفترة التالية بين قوات الغزو الفرنسي وبين قوات المالكين، وكذلك أهالي القرى الذين أصبحوا الطرف الأصلي في المعارك القادمة. فقد المالكين الأمل في

الانتصار على القوات الفرنسية في معارك المواجهة، وبالتالي اعتمدوا على أساليب الهجمات الخاطفة وأساليب الكر والفر، وأصبحت معارك القرى تجهد الفرنسيين وتستنفذ قوتهم. وقد وقع العبء الأكبر في هذه المعارك على الفلاحين وسكان القرى بينما تراجع دور المالك ليصبح مقتصرًا على التمريض والمناوشات الأولى في المعارك ثم الانسحاب في الوقت المناسب ليحافظوا على قواتهم. حدث ذلك في أكثر من معركة^(٧٢)

وقد أجهدت معارك القرى هذه القوات الفرنسية لدرجة تشبيهها المصادر الفرنسية بحرب انطونيو مع البارتيزين، وهي حرب أرفقت القوات الرومانية في ذلك الوقت^(٧٣) ومرة أخرى اتبع الفلاحون مع الفرنسيين ما أسميناه بسياسة الأرض المحروقة، وهي سياسة تقوم على حرمان الفرنسيين من الموارد المتاحة في القرى، وتقرر المصادر الفرنسية أن القرى التي كان يحتارها الفرنسيون كانوا يجدونها خالية من أي موارد يمكن أن يستفيد منها الجيش الفرنسي^(٧٤).

وفي المقابل كان الفلاحون عند عودتهم لقراهم لا يجدون بها سوى الطين الذي بنيت به حيطان منازلهم، فالأبواب وسقوف المنازل والمخاريت وأدوات المنازل كانت تستعمل لطي طعاع قوات الغزو كما يقرر فيفان دينون^(٧٥).

لقد كانت عملية إخضاع القرى في الصعيد مقرونة أيضا بنهبها وهناك أدلة متعددة على ذلك فعقب استيلائته على الفيوم شرع ديزيه في تنظيم الإدارة في الأقاليم، وجمع الجنود اللازمة لقوات الحملة وتحصيل الضرائب

ومصادرة الغلال. ولما كانت معظم القرى تتمتع عن تقديم ما يطلب منها فقد عزم ديزيه على تجريد قوة عسكرية على هذه القرى لإخضاعها وإرغام الفلاحين على تسليم ما يفرض عليهم. فتحركت في ٦ نوفمبر ١٧٩٨ كتيبة فرنسية لإخضاع القرى الثائرة، غير أن هذه القوة لغيت مقاومة عنيفة من قرية سرسنا. وعندما تمكن الفرنسيون من إخضاعها قاموا بنهبها وإحراق النار فيها^(٧٦) إن عمليات نهب القرى والقطائع التي ارتكبتها الفرنسيون زادت من إصرار الفلاحين على المقاومة، ولم يتركوا وسيلة إلا اتبعوها، ونسوا مظالم حكامهم من المالك حيث وقف الفلاحون في صعيد مصر إلى جانب جيش هراو^(٧٧).

ولم يكن أسلوب الفرنسيين في النهب مقتصرًا على القرى، بل امتد إلى الأسواق وهو ما كان يقطع المالك من قبل. ففي أوائل أكتوبر نزلت فصيحة من القوات الفرنسية إلى سوق المنيا، وبعد أن حصلوا على مؤنتهم من السرقة رفضوا دفع ثمن ما حصلوا عليه، فثار عليهم الفلاحون الذين كانوا في السوق يسوقون محاصيلهم وقتلوا منهم خمسة جنود كما جرحوا ثمانية^(٧٨). بل إن نهب القرى كان يصحبه عملية إذلال للفلاحين حين كان الجند يحاولون الاعتداء على أعراض النساء، الأمر الذي كان يفجر في نفوس الأهالي براكين من الغضب ضد الفرنسيين.

ولا عجب فإن الصعيد كله قد اشتعل حريقا الأمر الذي لم يستطع معه الفرنسيون تأسيس سلطة لهم في الريف وهو ما تؤكد المصادر الفرنسية، نفسها فالجنرال ديزيه يقرر في رسالة إلى يونانيرت في ١٧ مارس ١٧٩٩ إنه رغم المجهود والتضحيات التي قدمتها القوات

الفرنسية فإنهم ليسوا سادة البلاد، لأننا إذا أخذنا بلدة لحظة من الجند عادت إلى حالتها القديمة^(٧٠). لقد كان الصراع على امتداد الريف في صعيد مصر هائلا وضاريا للأسباب التي أضربنا إليها وضاعف من خسارته أن كثيرا من القرى كان عليها أن تدافع عن نفسها في نفس الوقت ضد تجاوزات المالكين حين كانت تتعرض للنهب من الفرنسيين والمالكين في وقت واحد، حيث تشير المصادر إلى أن أهالي قرية جينو قد اشتبكوا مع قوات مراد في معركة ضارية عندما حاول المالكين نهب القرية، وقتل هذه المعركة ثمانون شخصا من الفلاحين كما قتل من قوات مراد ثمانية من بينهم أمين خزانته وتمكن المالكين من نهب القرية بعدها^(٧١).

ومن القرى التي واجهت قوات الغزو الفرنسي منفردة قرية الغنايم. فقد انسحب المالكين من أسبوط بعد أن أغرقوا سفينة مسلحة من أسطولهم، وتركوا ست سفن أعجلهم عنها سرعة زحف فيزيه. فلم يتمكنوا من أخذها أو حتى إغراقها. وعلى ذلك فقد استولى الفرنسيون عليها بما فيها من القوات ونخائر. وبعد أن استقر الجيش الفرنسي بضعة أيام في مدينة أسبوط شرع في فجر يوم ٢٦ ديسمبر ١٧٩٨ في الزحف جنوبا منقسما إلى فرقتين فرقة الجنرال فريان وهذه سارت مع خط التقاء الرمل بالطين، والأخرى كان معظمها من الفرسان، وهذه أوغلت في السهل وكان معها فيفان دينون وبعد مسيرة ثلاث عشرة ساعة التقت الفرقتان على مشارف قرية الغنايم مع حلول الظلام، وفي محاولة احتلال القرية اشتبك الفرنسيون مع أهلها في معركة قتل فيها بعض الجنود الفرنسيين، وحسب رواية الجنرال بلييار فإن قوة أخرى أرسلت لإعادة النظام

للقرية ومن ثم اشتبك معها الأهالي في معركة أخرى قتل فيها أحد الأهالي وجرح اثنان من الجنود الفرنسيين وخلال المعركة نهب الجنود القرية نهباً تاماً^(٧٢) وبهم من رواية بليون أن فرقة الجنرال فريان هي التي بدأت الهجوم على لقرية مستنقطة من الظلام الذي خيم على المكان، ويّزعم أن التعزيزات التي أرسلت للقرية كانت تحاول وقف عمليات النهب والاعتداء على السكان وأنه بسبب فقدان التفاهم بين الطرفين حدثت المعركة الثانية، وأن هذه التعزيزات اضطرت للدفاع عن نفسها بعد أن هاجمها الأهالي، لأن هذه القوة كانت تعوزها الوسيلة في شرح أهدافها للسكان^(٧٣).

أما معركة نجع البارود فتعتبر واحدة من أكبر الهزائم التي لحقت بالفرنسيين في تاريخ الحملة كلة، حيث هاجم الأهالي سفن أسطول فيزيه التي كانت تعزز زحف القوات البرية وتتكون من ١٢ سفينة تتقدمها السفينة الحربية (إيتاليا) وفي هذه المعركة تمكن الأهالي من الاستيلاء على بعض سفن هذا الأسطول بما عليها من أسلحة ونخائر، وفي محاولة الاستيلاء على سفينة القيادة إيتاليا اشتبك الأهالي في معركة مع القوات الفرنسية التي على ظهرها، مما جعل قائدها يشعل النار فيها فانفجر مستودع البارود بها فدمرها تماماً، وأحدث انفجار السفينة خسارة كبيرة بين الأهالي وبين القوات الفرنسية حيث بلغ عدد قتلاهم من الجنود والبحارة حوالي خمسمائة قتيل، وهي أكبر خسارة أصيب بها الجيش الفرنسي خلال زحفه على الصعيد^(٧٤). أما معركة أبندو فقد استمرت ثلاثة أيام متصلة (٨ - ١٠ مارس ١٧٩٩)، وفي هذه المعركة حاول الأهالي الاستفادة من الأسلحة التي حصلوا عليها من الأسطول

الباقون قد أصبحوا في حالة إعياء، واقتلهم الجراح، ورغم ذلك استمروا في المقاومة حتى قتل معظمهم.

ويقول ديفون تعليقاً على هذه المعركة والمعارك التي سبقتها: إن العدو لم يكن يعياً بغيران مدافع الميدان التي نملكها، وكان اندفاعهم الشجاع يعوض حاجتهم إلى السلاح.. ويقول أيضاً: وقد وجدنا مقاومة أشد في القرى حيث كان العدو يتفوق علينا في العدد وبمك بعض الأسلحة النارية ويتمتع بحماية حوايط القرى، ويقول: إن القوات الفرنسية استطاعت اقتحام القلعة مرتين وفي كل مرة كانت تُرغم على الجلاء عنها، وفي الساعات الاثنتي عشرة الأخيرة من الحصار، كان المصابرون يلا ماء وجفت حلوقهم، وأصبح وضعهم رهيباً، وبعد ساعة من طلوع النهار كان هناك ثلاثون من أفضل مصاريهم يشقون طريقهم خلال قواتنا المتقدمة، ومع حلول النهار دخلت قواتنا القلعة خلال الثغرات التي أحدثتها المدفعية. ويستطرد ديفون فيقول: إن القوات الفرنسية قد وضعت السيف في أولئك الذين ظلوا نصف أحياء بعد أن شوتهم النيران، وظلوا يقاومون رغم كل الظروف^(٧٥).

وقد شهد شهر أبريل سلسلة من المعارك بين أهالي المنطقة الواقعة بين جرجا وأسيوط كان أبرزها معركة بني عدى. وكانت بني عدى قد أصبحت مركز الجمع العناصر المقاومة بعد أن استطاع الفرنسيون التغلب على عناصر الثورة في بريس (٦ أبريل) وجرجا (٧ أبريل) وجهينة (١٠ أبريل) وكان أهالي بني عدى يهاجمون السفن الفرنسية في النيل في جماعات، وقد بدأت المعركة عندما اشتبكت القوات الفرنسية مع بعض الأهالي المتحصنين في غابة قريبة من البلدة. ثم شرع الفرنسيون

الفرنسي، والتي أخذت تقوى مركزهم في المواجهة مع الفرنسيين. فعقب معركة نجع البارود واصل الأهالي انسحابهم تحت ضغط القوات الفرنسية، وهم يدافعون عن كل قرية في تراجعهم، فلما وصلوا إلى أبندو تحصنوا بها وأدرك بليار قائد القوة الفرنسية المتوغلة جنوباً، أن موقفه أصبح محفوفاً بالمخاطر طالما ظلت الأسلحة الفرنسية في أيدي المصريين، ومن ثم وضع خطته على أساس استرجاع هذه المدافع عند بدأ المعركة. وبالفعل نجح في ذلك. وتحول القتال في هذه المعركة إلى قتال متلاحم في بيوت القرية وطرقاتها، ولم يتمكن الفرنسيون من التغلب على مقاومة الأهالي إلا بعد أن أضرموا النار في القرية التي تحولت إلى شعلة من الجحيم. بالرغم من ذلك استمر الأهالي في المقاومة بعد أن تحصنوا في قصر كان في السابق مقراً للكشاف المالك، وفي مسجد مجاور له. واشتد القتال حول المنزل والمسجد واستمرت المعركة حتى جن الليل، وتكبد الفرنسيون خسائر جسيمة خلال القتال. وقد قام الفرنسيون بمحاصرة المنزل خلال الليل. وعندما استؤنف القتال في اليوم التالي أعاد الفرنسيون ضرب القصر بالمدافع. وهاول الأهالي الذين تجمعوا من القرى المجاورة لمساعدة المالك اشتراق الحصار، لكن الفرنسيين ردوهم على أعقابهم، كما استطاع الفرنسيون الوصول إلى ساحة القصر وأضرموا فيها النار ليرغموا المتحصنين بداخله على التسليم، لكنهم استمروا في القتال حتى أقبل الليل وكان قد قتل منهم عدد كبير، وتمكن بعضهم من الخروج من القصر تحت جنح الظلام، وعندما استؤنف القتال في اليوم الثالث كان

فى مهاجمة بنى عدى وفى الهجوم الأول قتل بينون Puion قائد القوة الفرنسية، ثم ما لبث أن تحول القتال إلى قتال متلاحم فى شوارع البلدة ومتازلها واستمر القتال إلى الليل، وكعادتهم عندما يعجز الفرنسيون عن قهر مقاومة القرى، أشعلوا النار فى البلدة، وبهذه الوسيلة تغلب الفرنسيون على مقاومة بنى عدى واحتلوها. وقدرت المصادر الفرنسية الذين قتلوا فى هذه المعركة من جانب الأهالى بعدد يتراوح ما بين ٢٠٠٠ إلى ٣٠٠٠ قتيل معظمهم من ضحايا الحريق؛ ويدعوى التفقش على عناصر المقاومة فى المنازل والبيوت نهب الفرنسيون للودائع والأموال المحفوظة لدى الأهالى، وكانت بنى عدى تتمتع بأهمية خاصة، فهى تقع على طريق الواحات وعلى نهاية طريق درب الأربعين الذى يربط مصر بغرب السودان، وتجارة وسط أفريقيا، وكان ذلك سبباً من أسباب غنى أهلها، حيث كانت تعمل مركز توزيع لتجارة تلك المنطقة. وكثيراً ما كان أهلها يقاومون ظلم المماليك وتعدياتهم. ويفهم مما كتبه الجبرتي أن أهالى بنى عدى كانوا موضع ثقة أهالى المناطق المجاورة وأعيانها الذين كانوا يضعون عند أهلها ودائعهم، وربما كان ذلك نوعاً من الانتماء يمارسه أهالى البلدة قبل أن تعرف مصر نظام المصارف الحديثة؛ أو أن ذلك الوضع كان مؤثراً بسبب القلاقل والاضطرابات التى صاحبت الغزو الفرنسى لإقليم واعتقاد الأهالى المجاورين أنه يصعب على الفرنسيين إخضاع البلدة، كما يفهم من رواية الجبرتي. وحسب هذه الرواية فإن الفرنسيين بدأوا هجومهم باحتلال تل مجاور للقرية ومنه أمطروا القرية بقنابل مدافعهم التى تسببت فى اشتعال النيران فى أجران القرية، ثم أعقب ذلك الهجوم على القرية حيث

يقول الجبرتي ضمن أحداث عام ١٢١٣هـ.... وفيها حضر إلى مصر الأكثر من عسكر الفرنسيين والذين كانوا بالجهة القبالية وضربوا فى حال رجوعهم بنى عدى من بلاد الصعيد مشهورة وكانوا أهلها معتنين عليهم فى دفع المال والكلف ويربون فى أنفسهم الكثرة والقوة والمتعة فحرجوا عليهم وقاتلوهم وأحرقوا جروهم ثم كسوا عليهم وأسرفوا فى قتلهم ونهبهم وأخذوا أشياء كثيرة وأموالاً عظيمة وودائع جسيمة للغنّى وغيرهم من مسائير أهل البلاد القبالية لظن منعتهم^(٧).

من هذا العرض يمكن أن نستخلص النتائج الآتية:

١ - أن القرية المصرية كانت قد تهرست على الأخطار قبل الغزو الفرنسى وبالتالي فإن أهلها كانوا على استعداد للصدام فى أى وقت، كما أن نمط العمران الذى فرضته الظروف على القرية كفل لها قدراً من الصمود فى وجه هجمات الفرنسيين، كما حدث فى معركة شباس عمير وكفرها وكذلك فى معركة أبندو.

٢ - أن سقوط السلطة العثمانية جعل الفلاحين وأهالى القرى أمام مسؤوليتهم فى الدفاع عن أنفسهم ضد الغزو الفرنسى. خصوصاً أن الفرنسيين قد مارسوا كل عمليات النهب والإبتزاز التى كان يمارسها المماليك وينفس أسلوبهم العنيف، وزاد الفرنسيون على ذلك محاولاتهم انتهاك الأعراض، وكل ما يؤدى إلى استفزاز الفلاحين.

٣ - أن الفلاحين وأهالى القرى نظروا إلى هذه الحرب على أنها حرب مقدسة، يتضح ذلك من انضمام عناصر من المغاربة والحجازيين للمقاومة تحت قيادة الجيلانى الذى زعم البعض أنه المهدي المنتظر، ونسجت

٥ - نتج عن ذلك أن الفرنسيين لم يستطيعوا تأسيس سلطة حقيقية لهم في الريف على امتداد الفترة التي قضتها الحملة في مصر.

٦ - أن القوة الفرنسية قد تأكلت من جراء الصدام المستمر في ريف مصر ومنهنا شمالاً وجنوباً. فلما جاءت الحملة العثمانية الإنجليزية في مارس ١٨٠٦، لم يكسب الجيش الفرنسي في مواجهتها معركة واحدة، واضطر الفرنسيون إلى الجلاء عن مصر.

الأساطير حول بطولاته. وقد لعب هؤلاء دوراً في معركة ابنود. وكذلك بطولة الطفل الذي أشرنا إليها والحوار الذي دار بينه وبين ديزيه خير دليل على ذلك.

٤ - أن هروب بعض عناصر المماليك إلى صعيد مصر وتزعيمهم للمقاومة، قد شجع الفلاحين على الاصطدام بالفرنسيين وجعل الحرب أقرب إلى حرب العصابات الحديثة وهو أسلوب أرقق الفرنسيين وأقضى مضاجعهم.

الهوامش

- (١) عبد الرحمن الراجعي، تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥
- (٢) Deno, u; Travels in upper and lower Egypt. Tr avslated, rew - yrk 1978. UT pp 360.
- (٣) Blid, p365
- (٤) حول الغرائب الإضافية في القرية خلال تلك الفترة انظر: دار الوثائق، دفتر ترابيع ولاية الشرقية ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٨.
- (٥) Shaw, S. Land Holding and Land Tax Rev eues in Oltuman Egypt, in holt, political and Social Chang in Egypt (٩) London, 1968, pp 94 - 96.
- (٦) بيتر جران، الجذور الإسلامية للرأسمالية بمصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠، ترجمة محروس سليمان، دار الفكر، القاهرة ١٩٩٣، ص ٥٠.
- (٧) عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج ٤، ص ٢٠٧.
- (٨) Shaw, opcit pp 97, 98.
- (٩) محمد أنيس، الدولة العثمانية والشرق العربي ١٥١٤ - ١٩١٤، مكتبة سعيد رأفت القاهرة، ١٩٧٧ ص ١٥٩. أيضاً بيتر هوان، الجذور الإسلامية للرأسمالية في مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠، ترجمة محروس سليمان، القاهرة دار الفكر ١٩٩٣، ص ٤٥، ٤٧.
- (١٠) بيتر جران، المرجع السابق، ص ٤٧ - عجائب الآثار، ج ٢ ص ٢٢٧.

Raymmond, Artia dns et. commençant au coue 18 siecle Dawas cus, 1973, TI pp 418 - 414

Shaw, opit p 97. (١١)

- (١٢) على بركات، تطور الملكية الزراعية في مصر وأثره على الحركة السياسية ١٨١٣ - ١٩١٤ القاهرة ١٩٧٧، دار الثقافة الجديدة، ص ١٦، ١٧.
- (١٣) عجائب الآثار، ج ٢ ص ٣٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٤.
- (١٤) جيران، وصف مصر، المجلد الرابع، ج ١ من ترجمة زهير الشبابي مكتبة الفانجي القاهرة ١٩٧٨، ص ٣٧.
- (١٥) Volney, Travels through syia and Egypt in the years 1683 - 1785 London 1979, VI PP 1988 - 1910. Trans.
- (١٦) قانون نامة مصر، ترجمه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد متولى (مكتور)، القاهرة ١٩٨٦، ص ٧٢٧٠.
- (١٧) السيد رجب حراز، الدخول إلى تاريخ مصر الحديث، (من الفتح العثماني إلى الاحتلال البريطاني ١٧٠١ - ١٨٨٢)، النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٠، ص ٧٠، ٧٢.
- (١٨) دار الوثائق بفتح تاريخ ولاية الأشمونين سنة ١٢١٥هـ رقم ١٦٨٨.
- (١٩) لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث من الحملة الفرنسية إلى عصر إسماعيل، المظفة التاريخية والفكر السياسي والاجتماعي، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣٧ - ٤٣.
- (٢٠) أغنية شعبية من الغناء في نهاية الأربعينيات.
- (٢١) sonnis, Trauels in upper and lower Egypt Hans 1972 troslated, p 674, 675
- (٢٢) قانون نامة مصر، ص ٣١، ٣٣، ٣٦.
- (٢٣) Sonini, Opiet P428.
- (٢٤) حول حركة بدو الصايي والهنادي انظر. حران. المرجع السابق، ص ٢٥ وأيضاً ليلي عبد اللطيف. المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٥٠.
- (٢٥) عجائب الآثار، ج ٢، ص ٢٨. (٤) لويس عوض المرجع السابق، ص ٥١.
- (٢٦) عجائب الآثار، ج ٢، ص ٢٥٨ وقد أوردها تفصيلاً الجبرتي في حوادث ١٢٠٩هـ.
- (٢٧) Reynier J L. State of Egypt after the battle of Hiofiis Trans lated, London, 1803. p66.
- (٢٨) Bayse at T.Uillage life in Egypt, rew-yrk 1973 V.I. p43.
- (٢٩) الخطط للتوقيعية ج ٩ ص ٨٤.
- (٣٠) محمد شافيق غريال، مصر عند مفترق الطرق، ترتيب الديار المصرية في عهد الدولة العثمانية كما شرحه أحد الفنيذة الرزناة في عهد الحملة الفرنسية، مجلة كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) المجلد الرابع الجزء الأول ١٩٣٦.
- (٣١) المصدر السابق، ص ٢.
- (٣٢) دار الوثائق، قائم الحملة الفرنسية، مطبعة رقم ٣٢ ملف رقم ٩ وثيقة B657.
- (٣٣) دار الوثائق، مفت ترابيع ولاية شرقية المكتبة من ترابيع معلمين الأتباط ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٥.
- مفت ترابيع ولاية الغربية ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٨.
- مفت ترابيع ولاية الأشمونين ١٢١٥هـ. رقم ١٦٢٣.

- (٢٤) دار الوثائق، مجموعة وثائق الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٢٤ ملف رقم B 6470 مذكرة الجنرال داماس إلى الجنرال مينو في ١٤ يوليى ١٨٠٠.
- (٢٥) فاطمة الحمراوى، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في مصر في عهد الحملة الفرنسية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٩٦.
- (٢٦) شكوى فلاحين ومشايخ قرية الصهرة محافظة نسياط إلى الجنرال مينو في ١٥ يوليى ١٨٠٠ دار الوثائق، مجموعة وثائق الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٢٤ ملف ٦. B647
- (٢٧) عجائب الآثار، ج ٣، ص ١١٣.
- (٢٨) وثائق الحملة الفرنسية العرير سيف عن التماس أهالى قرية فارسكور، محفظة رقم ٢٤ ملف رقم B ٤٧.٦.
- (٢٩) عجائب الآثار، ج ٣ ص ١١٠ حوادث شوال ١٢١٤هـ.
- (٤٠) وصف مصر، المجلد الثالث من ترجمة زهير الشايب، القاهرة ١٩٧٨، ص ٧٩.
- (٤١) فاطمة الحمراوى، المرجع السابق، ص
- (٤٢) عجائب الآثار، ج ٣، ص ١١٣.
- (٤٣) عجائب الآثار، ج ٣، ص ١٣٧.
- (٤٤) فاطمة الحمراوى، المرجع السابق، ص ٢٩٧.
- (٤٥) Uanslel, The Present State of Egypt, 1672 - 1673.
- (٤٦) Devon, Bpit, Ut, p123.
- (٤٧) عبد الرحمن الرافعى، المرجع السابق، ص ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠.
- (٤٨) المرجع السابق، ص ١٩٧.
- (٤٩) Dinon U. opit, vpp 151, 152.
- (٥٠) الرافعى، المرجع السابق، ص ٢٤١.
- (٥١) المرجع السابق، ص ٢٤٢، ٢٤٣.
- (٥٢) Dinon, opit, p245 p244, 245.
- (٥٣) Ibid, pp 247 - 249.
- (٥٤) هذا الصراع الدموى رأيت ان انقله عن مينون lid, pp250 - 252 وهو يصور عنف المقاومة التي لقيتها القوات الفرنسية في الريف.
- (٥٥) الرافعى، المرجع السابق، ص ٣٠٥ - ٣٠٧.
- (٥٦) عجائب الآثار، ج ٣، ص ٣٨.
- (٥٧) الرافعى، المرجع السابق، ص ٣٣١ - ٣٣٥.
- (٥٨) المرجع السابق، ص ٣٠٤.

-
- (٥٩) عجائب الآثار، ج ٣، ص ٣٦.
- (٦٠) عبد الرحمن الراقعي.
- (٦١) المرجع السابق، ص ٣٥٢، ٣٥٣.
- (٦٢) المرجع السابق، ص ٣٥٤ - ٣٦٠.
- (٦٣) المرجع السابق، ص ٣٦٧، ٤٠٥.
- (٦٤) Devon, opcit, p240
- حول حرب أنطونيو في بارتيا انظر:
- عبد اللطيف أحمد علي (دكتور)، التاريخ الروماني، عصر الثورة، النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٥٥
- (٦٥) هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣٠.
- (٦٦) Denan, oput, p 359
- أيضاً هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣١.
- (٦٧) عبد الرحمن الراقعي، المرجع السابق، ص ٣٦٤، ٣٦٦.
- (٦٨) المرجع السابق، ص ٢٠٠.
- (٦٩) المرجع السابق، ص ٣٦٤.
- (٧٠) المرجع السابق، ص ٣٩٧.
- (٧١) هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣٠، ٣٣١.
- (٧٢) الراقعي، المرجع السابق، ٣٧٥.
- (٧٣) Devon, opcit, p 11
- (٧٤) الراقعي، المرجع السابق، ص ٣٩٢.
- (٧٥) وصف دينون هذه المعركة تفصيلاً في ٢٢ صفحة - 216 - 202 Devon. opcit أيضاً عبد الرحمن الشرقاوي، الحبرتي وكلمح الشعب، القاهرة ١٩٦٢، ص ١٠٢.
- (٧٦) عجائب الآثار، ج ٣، ص ٥٨.
-



حول ملف :كتابة الجسد

لم يكن الملف الذي نشرته (إبداع) في العدد الماضي تحت عنوان (البنات يكتبن أجسادهن)، إلا حلقة في سلسلة من الملفات الخاصة التي قدمتها المجلة في السنوات الماضية عن بعض الظواهر الأدبية والقضايا الإبداعية المطارة على الساحة الثقافية، مثل ملف (الأدب العراقي) و(التراث القبلي) و(الشعر المترجم) و (أدباء الأقاليم) و(ثقافة إسرائيل) وغيرها . وكما أن النقاد يكونون أحيانا مضطرين إلى أن يقتلوا كي يُشرَحوا، فإن تحرير الملفات كثيرا ما يجعل المخططين لها مضطرين إلى أن يمزلوا، لا لكي يفصلوا، بل لكي يصلوا ، وهذه هي النقطة الجوهرية التي غابت عن الدكتوراة سمية رمضان في نقدها الملف (البنات يكتبن أجسادهن)؛ فقد ظنت أن هذا الملف يخدم فكرة الأدب النسوي الذي تروج له اليوم بعض الأوساط النقدية وتبنها بعض الأقالام الصحفية بشكل دارج هنا وهناك .

لقد فهمت الكاتبة أن في تقرير كتابة البنات لأجسادهن، حصراً وتخصيصاً يمنع من انسماب الظاهرة على كتابة الرجال، وقرأت الافتتاحية وتقديم الملف على ضوء هذا الظن، فوصلت لنتائج ما كانت لتصل إليها لو أنها تأملت سياسة (الملفات الخاصة) في إطارها التحريري الذي يهدف في الأساس إلى مجرد تسليط الضوء على جانب محدد من جوانب الحياة الأدبية، أو حتى على جزء معين من إحدى الظواهر الإبداعية .

ولو أن هذا الفهم الذي حاكت به ملف العدد الماضي، تم تعميمه على الملفات السابقة التي قدمتها المجلة، لكان ملف (التراث القبلي) دعوة سافرة إلى الفصل بين الأقباط والمسلمين، ولكان ملف (الأدب العراقي) نقياً للادب المغربي أو السعودي بل ولسقطت فكرة (الملف) أو (العدد الخاص) من أساسها .

ولو أن الدكتوراة سمية رمضان تأملت الأعداد السابقة، لوجدت أن شعر المرأة منشور بجوار شعر الرجل، لا يجمع بين الشعرين إلا قواعد الفن الجيد وأصول الأدب الرفيع، ولوجدت كذلك أن الأعداد السابقة قد احتفلت بنشر القصص المتميزة من الرجال والنساء جميعاً.

لم يكن هذا الملف إنز مفاجأة أو استثناءً، ولم يكن بداية كما أنه لن يكون نهاية، بل هو مقدمة لطرح قضية الجسد بسائر أبعادها الثقافية والمعرفية، وقد حرصنا في تقديم الملف على الإشارة إلى بعض هذه الأبعاد .

ولسنا بجديث نضيق ذرعاً باختلاف الدكتوراة سمية معنا؛ ولكننا حريصون فحسب على أن يكون هذا الاختلاف لا لبس فيه، ويبقى بعد ذلك أن ينشأ الحوار الذي ندعو إليه المهتمين من النقاد والمفكرين.

التحرير

سمية رمضان

خير الكلام ما قل ودل، إلا في حالة واحدة يكون الأمر فيها متعلقاً بترسيخ المفاهيم الجديدة وعلى الرغم من أني لم أشك لحظة - عندما دعيت مجلة إبداع للتسجيل على ملف الكاتبات - في أن دوري سوف يضطرنني إلى ترسيخ المفاهيم، واعتبرت أن هناك أموراً لا بد من أنها لم تعد جديدة بل ربما أصبح مفروغاً منها مثل منظور المرأة المترتب على جنسها والتابع منه إلا أنني اكتشفت حين قرأت العدد أنني كنت واهمة، ولذا لزم على قبل التعرض للكتابة بالتجليل لقصص ملف الكاتبات الشابات، الخوض في مسألة ترسيخ بعض المفاهيم، والإشارة الواضحة إلى مفاهيم أخرى أن لو أن مواجهتها.

حول ملف: البنات يكتبن أجسادهن

لسان وشتان

ظهرت إبداع وغلافها يحمل عنواناً مستفزاً في كل مفردة من مفرداته: « البنات يكتبن أجسادهن في خمس عشرة قصة قصيرة » (!) ولو كان الأمر متعلقاً بعنوان الغلاف وحده لأرجعنا الأمر إلى آليات السوق التي تتوجه للرجل على أساس من أنه المشتري الفعلي وعليه تجد مشروعية وثقة في استغلال جسد المرأة باعتباره وسيلة سهلة لتمالق غرائزه، ولكن تقديم الملف على نحو ماورد في افتتاحية رئيس التحرير وأيضاً في الكلمة السابقة على الملف مباشرة وضع العنوان في نسق يكرس منطق آليات السوق من ناحية، ويضفي صفة الظاهرة المدهشة على ما أطلق عليه في الآونة الأخيرة «كتابة البنات» كما ظهرت في صحف أخرى تحت عنوان «موسم كتابة البنات»، وهو ما يبلنا بادئ ذي بدء على

السن عندما بدأوا الكتابة .

إن لفظة « بنات » على رقتها وجميبتها تحمل نزعة تعال أبوى على نساء كلهن قاربن الثلاثين أو تجاوزنهما، وهو توصيف يؤكد عزل الشباب عن مواقع المساهمة، ويؤجل تلك المساهمة وهو حال ربما كانت أجل مظاهره متمثلة في (جان) السيمنا فوق الخمسين ونجمة الإغراء ذات الستين ربيعاً أي أنه يثبت لنا مدى ازدواجية نظرنا للشباب، فهن إما بنات حتى لو كن في الثلاثين، أو شباب قليلو الخبرة حتى لو كانوا قد تخطوا الثلاثين، ومع هذا يظل الشباب في حد ذاته قيمة ومبتغى!

ترانا نخاف الدم الجديد إلى هذا الحد؟ حد تقيصه إلى حين إثارة الدهشة لو أنه جاء بجديد عبقري أو حتى جيد؟ فنجعل منه فئة ونستفهم خطاباً في التعامل مع أفرادهم يوازهم / هن في غير تمييز عن الجامع الشابة في الجامعة والمدارس، ونجمعهم / هن في سلة واحدة قاسمها المشترك أنهن نساء شابات أو رجال شباب، أو لأنهم يعيشون خارج العاصمة؟ وعليه لا نجد غشاشة في جمع فئة من تلك الفئات برمتها في ملف يضم خمس عشرة قصة مرة واحدة، ثم ننظر من النقد والناقدات أن يتعاملن مع كل هذا الإبداع مرة واحدة هكذا؟! وهو مالا يمكن إلا لو كان الغرض إصدار الأحكام المتعجلة وبالتالي التكريس للفنوية.

أخيراً يجيء دور الجسد . واسمحوا لي أن أطيل عليكم بعض الشيء هنا أيضاً، وعلى نحو غير مباشر، إلا أنه يفى غرضي في إظهار ما أود قوله على نحو لا

أن جنس الكاتبة كان المعيار الأساسي، ويأتي بعده معيار السن وليس في ذلك عيب، إلا إذا كان الأمر تكريساً للاضمار كما هي عليه، فيصبح حينئذ عيباً بدون شك .

إن أي حشد في مجال الإبداع لفئة بعينها ولتكن « البنات » أو « الصبيان » أو « كتاب الأقاليم » يحمل في طياته سمات التمييز عن منتصف النهر، وهو أمر وإن كان في حد ذاته يتم عن نوايا طيبة لدرء ميزان التمييز، كما يفعل التلفزيون الأمريكي حين يقتضي من المخرج ضم ممثل واحد أسود على الأقل في كل مسلسل يعرضه، إلا أنه يشير ضمناً إلى أن « المقدم » والممثل « نهر الشكافة » عندما فئة أخرى غير البنات والشبان وغير كتاب الأقاليم، لذلك ماذا تبقى من فئة تمثّل نهر الثقافة المصرية إذن؟ السؤال مجازي بالطبع .

أما الحديث عن كتابة المرأة من منطلق أنها « ظاهرة » وأنها « مواسم » فيؤكد ضمناً واحداً، هو إصرارنا على نفس التاريخ والواقع، ويشير إشارة صريحة إلى بنيات الهيمنة التي تنفي ما قد ينتقص من سطوتها . فحين حين نتحدث عن ظاهرة كتابة البنات أو مواسم كتابتهن، ننفي تراثاً طويلاً من الكتابة النسائية. نفى الخمسينات والعباسية وعائلة التيمورية ووردة اليازجي وهي زيادة ولطيفة الزيات وكل الأخريات اللاتي صنفن معجم التركلي لأعلام النساء (في ستة أجزاء) تحت وصف : كاتبات وشاعرات وتقاسي عن عمد علاقة اعتبارنا تلك الكتابة باعتبارها ظاهرة بما أسميناه كذلك ظاهرة كتابة الشباب، وكأنه لم يكن في الدنيا رامبو ولا كيتس ولا شيللي ولم يكن في عربيتنا من يضاهيهم في

يمكن أن يوليه الوصف مهما بلغ من دقة، إلا إذا استرسلنا في التوثيق، والحيز لا يسمح بذلك .

في إحدى حلقات « مستر بينز » التي يقوم فيها روي أكتنسون ممثل الكوميديا الإنجليزي خريج كامبردج وعضو فرقة (الموتي بايتون) ذاتمة الصيت في العالم الأنجلو / ساكسوني، تطلع مدرسة الرسم الفرنسية على ما يرسم بينز للعبة الثالثة، فينفذ صبرها وتصرخ فيه بصوت أجش غاضب وهي تتمسس جسدها هي بيدين مفتوحتين وتقول :

« ذى بودى؛ ذى بودى؛ أى الجسد! الجسد! والسر في غضبها هو أن بينز كان من المفروض أن يرسم جسد الموبيل الجميلة العارية الواقفة أمام متعلمي الرسم في تلك المدرسة لهذا الغرض، إلا أنه بدلاً من أن يرسم الموبيل، يكرر رسم كتل لا هيئة لها . أما رد فعل بينز على الحركات التي تحاول المدرسة (وهي لا تجيد الإنجليزية) إلهامه بها أنه عليه رسم الفتاة، فهو يتصور أنها تراوده عن نفسه، فيلغز، وبينز في ذلك متسقط تماماً مع الشفصية التي يمثلها أكتنسون، فهو رجل متزمت، يعيش الحياة من خلال تصورات مسبقة عما يجب وما لا يجب، تقليدي تماماً في مظهره، ويقع في كم هائل من المواقف الصعبة والمستحيلة لأنه يهتم على نحو مرضي بما قد يظنه فيه الآخرين؛ وكان همه في ذلك الدرس ألا يبدو مفتوناً بالإغراء الذي تمثل له في جسد الموبيل العارية، حتى يبدو رجلاً متحسراً يفهم الفارق بين الفن والفراغ البدائي

وظنى أن احتفاناً بما أصبح يسمى كتابة الجسد

عندما تمارسه امرأة) شبيهة إلى حد بعيد بموقف مستر بينز، وأقول هذا بناء على غضب الكثيرات اللواتي تعرضن في كتاباتهن للجسد بسبب الرؤية التي عوملن بها على المستوى الحياتي، فطلى الرغم من أن مثل ذلك الإصرار على فتح ملف الجسد يعوى نزعة متحدية لاتفلاقنا وتعميمتنا على ذلك الموضوع، ويصح أن نشكر من تمسك لفكرة فتح تلك النوافذ حتى يتسنى للناس التفكير في الموضوع، إلا أن قرن كتابة المرأة بجسدها (وهو ليس بجديد على الصعيد العالمي) لم يزل موضع لبس في مجتمعنا وبين مثقفينا أنفسهم، ولذا كان الأجدى أن تعرض للموضوع من الوجهتين، أى بإضافة وجهة نظر الرجال كذلك: لأن عرضه من وجهة نظر المرأة وحدها في السياق الحالي يكرس أموراً كان المسعى في الأصل يهدفها ومما ثبتت ما أقول أنه على الرغم من ترضي حسن النية واتخاذ مواقف شجاع إلا أن الخطاب الذي يستعمله رئيس التحرير في افتتاحية إبداع الأخيرة ينم عن التباس في المفاهيم تقول الافتتاحية :

« المرأة تكتب جسدها منماتها أنها تكتب نفسها، بعد أن استرد كياناتها وحدته، ولم يعد هناك فاصل بين الكاتبة والموضوع (...) ومن المؤكد أن كتابة من هذا النوع لا تتاح لكل امرأة، وإنما تتاح لامرأة بالذات . هي المرأة الموهوبة المبدعة التي تستطيع أن تمسك بالقلم لتكتب، فتسقط عن خيالها وذاكرتها كل ميراثها الفيودي، وتكتب كأن جسدها هو ذاته الذي يفكر بنفسيه ويكتب نفسه»

(إبداع يناير ٩٦ . ص ٦)

والأفكار التي تقدم عليها الفقرة المقتبسة عاليه

محورها في الواقع هو الوعي المزيف .

إن وعي الإنسان المزيف هو ذلك الوعي الذي يفرضه عليه آخر في موقع قهر، فيسلب إدراكه الحقيقي بواقعه، فإذا ظل مثل ذلك الإنسان شاعراً أن « شيئاً ما لا يستقيم » (كما علمتنا لطيفة الزيات) يصدر له الشعور بأن مشكلته تلك فردية، ذاتية وربما كان هو ذاته/ هي ذاتها، سببها. والمبدعة التي تحرر عقلها من الصورة المصدرة لما يجب أن تكون عليه الأنثى في كتابتها تفرض ظرفاً أكثر من أن يحتمله الكثيرون، حتى أولئك الذين يرون (محققين) في ذلك التحرر أملاً في تحرر الرجال أنفسهم كما رأى رئيس التحرير فيغلفون ذلك الأمل في لغة ملتبسة تبدو وكأنها تأكيد للبعد البيولوجي لهؤلاء النسوة، في حين أن ما أراد قوله رئيس التحرير يمكن تلخيصه في هذه الفكرة:

« أقدم لكم نساء تحررن من وطأة الوعي المزيف الذي فرض على المرأة انشطاراً في كيانها حقياً طالت، رزجت فيها تحت وطأة ميراث عبودي أخرسها عن التعبير عن تجربتها النابعة من أنوثتها.

لماذا كانت مثل هذه الصياغة المباشرة صعبة على رئيس التحرير؟ ربما كانت صعبة لحرصه على الكاتبات، فقد كان يريد تأكيد شيئين في نفس واحد أولهما هو براعة الجسد ومشروعية الاحتفاء به، وثانيهما هو حق النساء في التعبير عن تلك المشروعية والاشتراك في الاحتفاء. لكنه نسي أو تناسى أن جسد المرأة له بعد آخر غير بعد المتعة: بعد الألم والقسوة والعنف، بعد نموى هو في حال المرأة بعد ملازم للمتعة، ويحيله

مجتمعنا إلى حيز النجاسة - وهي تحوى فكرة العزل والتبذ وبالتالي، يعرض عليه أفكاراً تطهيرية مثالية رومانسية منافقة حمقاء، لأنه لا يستطيع استيعاب مظاهر القسوة في الجنس، الميلاد في الدم، التوحد الجنسي في طهارة الروح؛ ويسقط ازدواجيته على هذا الكائن الغريب الذي يحوى في جسده تلك المظاهر جنياً إلى جنب .

ولأن الرجل لا يعيش في جسده مثل تلك التناقضات على هذا المستوى العميق، ومسموح له بتجارب حياتية وجنسية على نطاق أوسع في العلن، فإننا نبدأ في التعامل مع كتابته على أساس من أن تلك النقطة مفروغ منها. أما حين تكتب المرأة، فهي تستنفر المنظومة الأخلاقية التي تحرمها من الحقوق نفسها، فتسائل في فضول عن المظاهر القشرية للتجربة التي اتاحت لها مثل ذلك التعبير، ويصبح هذا هو محور اهتمامنا بدلاً من الشكل الإبداعي الذي اتخذته تلك التجربة أيا كانت .

وعليه فإن ما شغلني في القصص التي كتبتها نساء يتسمن بالأمانة والشجاعة في مواجهة الزيف والجمود هو محاولة التعرف على الاستراتيجيات التي اخترتني لبناء صورة تقدم نراتين الحقيقية ومع أن ذلك يعني على أحد المستويات أن البعد التوثيقي للذات الذي يوصف خطأ بأنه « ذاتية محدودة، يشكل عنصراً مركزياً في تلك الكتابات (وهي التهمة الأكثر شيوعاً فيما يتعلق بكتابة النساء) إلا أن تلك الذاتية هي بمثابة سر مدّ مضاد «للروايات» التي يصدرها نسق يتبنى التغافل والتدريّة والتعظيم على كل ما لا يتفق وفكرة المجتمع المثالية عن نفسه

إن مصطلح الأدب النسائي الذي يزعج الكثيرات من

كاتباتنا؛ يزعجهن لما حمله رجال النقد من أمور لا تحتلها الكتابة الجيدة. وهو في واقع الأمر مصطلح باطل إلا في حالة واحدة فقط هي حالة ما إذا كنا نعني به كتابة تمت من وجهة نظر امرأة بغض النظر عن الموضوع، فإذا تصابف أن هذا الموضوع يتعلق بما يترتب على كون الإنسان أنثى، لا بد من أن تكون لذلك دلالات تتخطى حدود النص، مضمرة إلى الانصاف والأعراف الاجتماعية التي تتحكم في السلوك الجنسي لأفراد ذلك المجتمع فإذا كانت الملاحظة الأساسية عن قصص ملف « البنات » هي أنها نصوص تلجأ إلى تقنيات سردية جد مختلفة ولكنها تشترك جميعها تقريباً في الضراوة التي تتعامل بها مع ثقافة الصمت المضمرة حول ممارسات الجنس وعذرية البنات والإجهاض وزيف العلاقات بين الجنس وهمة الجنس الحميمة بالموت، تطلب ذلك تحليلاً نقدياً متأنياً أرجو أن تنجحه لى إبداع في عددها المقبل عن الجسد، وقد أشرت مبدئياً أربع قصص لتلك الدراسة تتراوح سماتها ما بين ما يعرف بالنص المتاحه قرائحه والأخر الذي يتفادى الأعراف السائدة من خلال الإصرار على تلك التسلسل المنطقي الذي يتيح الفهم، ليلفت النظر إلى نفسه حتى يئى عن مفهوم تمثيل الواقع، والنص الذي يعوى نزعة سوريمالية تتقابل فيه الصور بلا رابط منطقي، وهي على التوالي

دراما، لنورا امين، « تعالى تلعب » ميرال الطحاوي، لعبة الموت، لى القمصانى ودوائر مفرغة لعفاف السيد .

ولذلك انطلاقاً من أسباب لعلها اتسحت في الصفحات السابقة ولا حذر من تكرارها باختصار مرة أخيرة هي :

١ . أن التعرض لكل الكائنات مرة واحدة يتفانى مع تميز سمات كل منهن فرادى.

٢ . يكرس فكرة التقييم على أساس فنوى (الشباب - النساء إلخ)

وختاماً أسوق مشهد من رواية لى لم تنشر بعد لكنه يعزى في ظني مجمل ما أدبت قوله على طول هذا المقال، في ذلك المشهد تقول الراوية على لسان زبيدة الرشيدية لمحبيها الذي جاءها تائراً متهماً عندما سمع نيا زواجها من عبد الله مينو (أحد ضباط حملة نابليون) :

هو يبعث عن لسانى فى مكانه الصريح فى لى وينظر إلى شفتى تتحركان بالكلام بصوتى أنا وأشفق عليه من لغتى وأنا أراه يحاول جاهداً بعينيه ألا تلوته معاني. أنت كنت تبعث عن لسان وشفتين فى غير رأسى وعيناك مغضبتان وديك فوق فمى أظفله لا يرضينى .. بل يرضينى ضامعين فأننا معه بكلى برأسى وصوتى ولسانى



قصائد

١ - الشبّاك

خيط من الكلمات
تساقط سرياً من المجهودات
العصافير
بين الشبّاك
كانت رسالتك المبهمة
كلما
قرأت ترانيمها
تطير العصافير بين ثغوب الشبّاك
أرد.. وأحلم أني أراك
وأنت بعيد وراء البحار
فناعلم أني رهين الهلاك

«ليس وجودى وجود
ضممنى كي أراك
ودعنى أحس
بنفثك يسرى إلى جسدي، من دماك
لقد عذبتنى الخيالاتُ
حين أضم الخيال الكذوب
وأبقى كمصاورة فى الشبابة،
خبط من الكلمات
تساقط سرب نجوم تاذن
فوق النصوص
فماحت لحون الليل
حتى انتشى فى البعيد الأمر
ويا أمرى المستند
لقد غرّد القلب حتى انفجر
تعود الطيور إذا نامت الشبه
لدفء الوكور
يعود الأحياء للود
وأنت الوحيد الذى لا يعود..»

الكويت ١٩٩٠

٢ - صغيرة

عصفورة صغيرة الجناح

صغيرة المقل

لثقتها غرور

نكبتها

تتبع النسر

وبين عقلها .. جناحها

مسافة

والمقتل المبرور..!

٣ - هالك !

والضحي والليل إنى مستجير بظلالك

مستجير من هجير حارق اللفحة جالك

يتطلى فى دمائى معتما كل المصالك

صحت يا رياه إنى هالك فى التيه .. هالك

الذى أضحت ظلاما والمنى أمست كذلك..!



مفارقات الحياة والموت فى كفر عسكر



فى كفرنا وفى الكفور المجاورة اعتدنا موت الرجال قبل النساء وتوقعناه وقد يموت الرجل فتدخل امراته تجرية الترمك الطويل أو تسمى لزواج جديد، وفى كفرنا كل الحالات بالشكاليها والوانها الحادة والباهتة، نبدأ بمثال لتلك التى رمت عيالها لأهلهم ليتولوا تربيتهم وتشوف فى حالها، كان قد فاتها قطار الصبا والفترة وشاب شعرها وغزت تقاطيعها تجاعيد تليق بمرورها، وكانت عندها خلفه كثيرة بعضهم كبير وزال همه والبعض منهم كانوا صفار السن يحتاجون لرعاية الأم، على وجه التحديد رعاية الأم، لكنها فتحت بابها وسمحت للوردانى بدخوله وهو النفره التمللى، ابن السيد العبد المحلوب من بلاد العبيد السود، قال ناس الكفر إن الست نرجس حرم المرحوم شيخ البلد وديمق قللت قيمة روحها بروحها، صحيح إن الشرع يسمح ولايمنع لكن هناك أيضا شىء، اسمه العيب، وهو ما لم تحسب حسابها فأتاحت للألسنة التى تشبه سكاكين الجزار المستونة أن تسلخ جلدها وتغوص فى لحمها وعرضها سافرة وقابرة على تظليل النكات البذيئة عن المرأة التى حكمتها الغريزة وسكنتها من الداخر دوبة شقية لاتكف عن الحركة إلا إذا ركبها رجل وأشبعها، ولابد أن شيخ البلد مات بسبب تلك الدوبة نفسها ناقص العمر لأنها لابد كانت تطارده وتقلقه وتوقظه من أعز نوم لكى يطفى اللهب الحادث من حركة الدوبة فى اللحم الحى، لكن لأن الناس فى كفرنا تعشق العفو والسماح فإنهم بعد عدة أسابيع من التثتير والتعبير عن القرف من أفعال بعض النساء، قالوا لبعضهم أن الله جليم ستمار وأنه على أى حال الحلال أحسن من الحرام، كأنما بعد أن شعبوا كلاماً فى السيرة أدركوا أنهم حرماً الحلال فعالموا إلى التكفير عن خطاياهم بالحماس الزائد لتطليل ما هو حلال والاعتراف بأن الوردانى العبد بنى آدم من دم ولحم شأنه شأن الأسباد.

لكن الوحة الآخر كان معكوس الست نرجس، ليس فقط لأن نادرة كانت صبية وعفوية وتتمتع بطلعة بهية بينما تربتها ربات عمرها مائتين نائاً غالباً وإبكاً لم يمسهن بشر إلا أهل القليل، وكانت بنت ناس على باب الله، لا مال ولا أرض ملك ولا عزة عائلة قادرة على إعالتها بطلتها الوليدة وقد مات زوجها في سكة البندر عندما صدمه جرار الحاج مرسى، لا كان للولد معاش ولا الحاج مرسى نفسه عوضها بل شيء أكثر من تكاليف الدفن وتمن الكفن، وكان من الطبيعي أن يظهر لها من شباب الكفر من شاء أن يقتن بها ويستترها وأن يطعم فيها بعض كبار السن من المتيسرين نوى العمير الفارغة، ولعل علامات الطمع ظهرت لها في زيارات الغزاء المتكررة والتلميحات المكشوفة في الكلام مثلاً فعل الشيخ بسطامى فتوقفت عند حده بحدّة وقالت له على رعى الأشهاد إن من يدخل سكنها للغزاء فلابد أن يدخله باحترامه ويخرج منه باحترامه، وابتلعها الشيخ بسطامى وتباعد عدة أيام ثم بدأ في إرسال المراسيل لجس نبض البنت وما إذا كانت على استعداد لأن يدخل حياتها بشكل شرعى وعلى سنة الله ورسوله شريطة أن يكون العقد عرفياً فرفضت، تنازاً، وأبدى استعداده بأن يكون الزواج شرعياً ويعقد رسمى فرفضت أيضاً وأعلنت لكل من فاتحها بينه وبينها أو وسط الناس أنها سوف تربي طفلتها من كدها وعرق جبينها وأنها لن تجلب لطفها زواج، نصحتها المتعلقلن بقبول عرض انرحل لأنها سوف تتحول إلى سته هائم تاكل من خير زوجها ميسور الحال ما لم تاكله في حياتها وتلبس ما لم تحلم يوماً أن يلبس منها، لكنها اعترضت بحسم، وقال الشيخ بسطامى يحرم حول سكنها وكأنه مسحور أو مكتوب له بالعشق وعدم نوال المراد، ولأنه لم يكن بقادر أن يمنع نفسه فقد أضحك عليه الناس لأنها بصراحة أصغر من بناته، ولأنها بدأت تكشف أغراضه قبل أن ترفضه بعناد حمارة من الصنف الحصارى الأصيل ما أكد لهم طهارة ذيلها وصديق قلبها بأنها بعد المرحوم قصير العمر طلقت الرجال بالثلاثة، ولابد أنها حسبت في عقلها أن لقمته في داره وإن كانت حلوة الطعم إلا أنها سوف تكون مسمومة من عيون زوجته أم عياله وعياله وناس الكفر خارج حدود داره فاخترت السعي في السكة الصعب، تركت الناس تتقوّل على الشيخ بسطامى بحسب ما تسعفه الألسنة:

ـ د راجل شايب وعايب واحداً كنا مفشوشين فيه.

ـ بس البنت أجدع من ستين راجل، وثقت عند حده بصحيح.

ـ د! بقي كينة وضهره انحنى، كان فاضل فيه حيل لجواز؟

وغير هذا كلام كثير قاله الناس وسمعه الناس ومن بينهم أهل الرجل الذين صار كل مهم أن يمنعوا من خروج الدار وإن خرج أعادوه وهو ينادى طيفها الساكن دماغه بلا خجل في الشوارع والدار وكل مكان يتواجد فيه:

ـ يا نادره.. ردى على يانادره.. نادره..

وعندما يتعب يسكت، ونادرة هناك على مقربة أو مبعدة منه تشقى زوجها ولا تهدأ أبداً، يوم السبت من كل أسبوع تذهب إلى البندر وتشتري الترمس الجاف من البفاشى العطار ثم تعود وتقسمه ست أو سبع أكوام تحط كل كوم في

جلباب مسدود طوقه يحبل أو شوال وتنقعه في مجرى الترعة جنب المصلية الكائنة ساعة سحوا والعمّوه التي تطيب
تفرغها في طبق العشاء الكبير وتغسل الترس في ماء الصبريح حتى تلمع قشرته السمراء. وتضفيه العين قبل البطن،
تجلس ببضاعتها عند باب المدرسة والبنّت على حجرها، تبجع للعمال الصغار والبنات وابن طيب له أن يتذوّق ترسها
المطعم بملأه من الرجال، وكانت البنّت تكبر، تزحف وتمشي ثم ترمع وتدخل نفس المدرسة ثم تكبر أكثر وتراعى نادية
في نفس مشوارها اليومي فتبدو مثل أمها في حباها القديم وتتحوّل نادية في وسط الحريم إلى مثال على العذرة يذكرونه
للرجال إذا عنّ لهم أن يتباهى الواحد منهم أكثر مما ينبغي بقدرته.

لكن بعض نساء الكفر أيضا يمتن قبل الرجال، وأحيانا تكون الزوج شابة تستحق أن يحرس عليها الرجل كل عسره
مثلما حزن عياش الضانني وشغل عمره بالوالدين والبنّت ونسى امر الزواج البديل إلى السد انذى جملة يجنمل ما كان
يشيعه عنه الشباب من أنه فقد قدرته كلها وربما نصفها فخاصم الحريم، كان قد انكش على نفسه وصار ثقل الحركة
ومن داره لزاوية أولاد عوف للفيط، ومن الفيظ للزاوية للدار فيفضل للعمال ثيابهم ويحجز عشاءهم ويغطي من بنام وينتظر
أذان العشاء لذهب إلى الزاوية ويصلي ويرجع للدار ثم ينتظر بينما هو نائم أذان الفجر ليصلي ويوقظ العمال، لكنه من
فرط دهشة الناس في كفرنا صار يتباعد عن النساء، ترجّ له الواحدة تحية الصباح أو المساء هلا يرد، تعرض عليه أي
واحدة من قريباته خدمتها أو مساعدته في شأن من شؤون العمال فيطرق مدة ولا يرد وكأنه خجلان من الرد، ويمرور الأيام
اكتشفوا أن عياش الضانني خاصم بالفعل كل الحريم وأنه لم يتبادل على امتداد السنوات عبارة حوار مع أي واحدة
سواء قريبة أو غريبة، قالوا إنه أصيب بمس من الجنون، لكن الرجل كان في حوار مع الرجال عاقلا بكل ما يظهره العقل
من علامات وتطوع حسنين المندوش وساله في ليلة طلع فيها القمر ونور دروب الكفر وسطح دار عياش الضانني حيث
كانا يجلسان، ساله فيكي وأجهش في البكاء ويأج:

« كل النسوان خائنين، اتجوزها وأرهن في جهازها خمس قراريط وتخلّني عيال أفرح بيهم وأفرح وأقول الدنيا
بتضحكي، أول ما فرحت وقلت لنفسى الدنيا بتضحكى، ماتت. ماتت من غير أسباب، ما عيش، ما عيش، ما عيش، ما
سختش، كانت زى الكهوان.. وهب.. قعدت ع الأرض وشاور تلى ميكت عليها وسألته مالك قالت لى أقعد جنى يا
عياش.. يا بنى ح اموت ف لعبة يا عياش، أنا كنت باكفك وأرضيك وعمرك ما شجعت يا عياش. سلسالك فرعون ما
بيتهش أبدا.. ثلاث مرات في الليلة يا مفكرى.. فتلتنى وكنت عشقاك.. إن مت يا عياش ماتكشعش روحك على حريم
بعدى.. حرام عليك.. حرام.. ح اتعذب ف ترقى يا عياش.. قالت يا عياش وماتت.

والمندوش حفظ الكلام، وزنه وحكاه وربما كان أول شيء غناه على الرابة الجديدة، وكل ناس الكفر سمعت حكاية
عياش الضانني وصنقتها رغم أنهم لم يسمعوها بمثلا في الكفر والتاحية ولا حتى في حواري بلاد تركب الأفيال.
« عياش الضانني حكاية يا ناس.. عياش الضانني حكاية.

على هذا النحو كان يبدأ المندش حكاية عياش، وربما يكون وسط جمهور السامعين عياش الضأنى نفسه، يسمع ويتعجب ويمصص الشفاه شأنه شأن الآخرين الذين صاروا يتعاطفون معه ويمنعون الحريم من عمل تلك المشاكسات المتكررة معه. والتي كان لا يريد عليها بأكثر من إطراقة تطول بطول مدة وجود من تشاكسه أو تعاكسه من النساء وعندما يطمئن إلى خلو المكان منها يرفع رأسه ويقوم لشأته، لكنه لم يعد يتعرض لمثل هذه المشافيات من زمن طويل وقد طالت قامات عياله وزادت على قامته، ولابد أن حكايته التي يفتنها المندش كل مرة بشكل انضاف إليها جديد وانحذف منها أجزاء لكنها مسموعة ومحفوفة على كل حال. لكن عياش الضأنى وجه من وجهى عملة الرجال ولها وجه آخر تظهر فيه صور رجال كثار تجمعهم رغم الاختلافات البادية والظاهرة لهفتهم على الحريم بعد رحيل الزوجات وأحياناً قبل الرحيل، لهفة تتبدى في استعجال الموت لأم العيال حتى لا يطول عذابها كما كان همأم عوف يدعى بينما زوجته أم عياله الستة الذين صاروا رجالاً لهم عيال أو أمهات. لهن عيال ولبعض عيالهم عيال، كان همأم عرف أب وجداً لخمسين فرداً بين كبار وصغار طلعوا كلهم من صلبه ومن رحم ونيسة بنت عمه التي عاشته وعاشرها ما يزيد عن الخمسين عاماً بسنوات، عمر طويل من الزواج. والمعاشرة وجيش من الخلقة يتوه فيها أى عقل كما كان همأم يتوه، ولولا أن ونيسة بنت عمه كانت صاحبة أرض أضافها لأرضه من أجل العيال وتربية العيال ما تردد في الزواج من غيرها أكثر من مرة شأنه شأن المتيسرين من الرجال الذين استغلوا يسر الحال في سكة الحريم سواء بالحلل أو بالحرام، نتكلم في الحلل لأن الله حلیم ستر على عباد، كان همأم يسعى في اعقاب كل بنت لها طلمة أو هيئة أو شكل يعجب ويستحق الانتباه، لكنها على كل حال كانت مناشات غيطان ينسأما أو ينكرها بشدة إذا انفطعت سيرتها في الدار، لكن أن يصل الأمر في بعض الحالات أن تسر زوجات الأبناء ولست ونيسة بما يفيد أن همأم طوّل يده عليها أو قرصها أو زنتها في جذع شجرة متظاهراً بأنه يتناول عيائه الملقة أو أن يكون قد قال لها كلاماً مكشوفاً عن علاقتها بالولد ويعني به ابنه الذي هو من صلبه وقد زوجته لبلنت بنفسه وبرضاء، يسأله إن كان يعرف كيف يجعلها مبسوطة من عدمه أو أنه خائب الرجاء لايعرف، تسر الواحدة من الأربع زوجات للأربع أبناء ولست ونيسة، وكل واحدة لها حكاية شكل، لكن ونيسة كانت أعقل من همأم، توبخ البنت أن تنهها بالجموعة وقلة الألب لأنها تجاسرت وقالت مثل هذا الكلام عن الرجل المحترم الذي يعيش الكل في خيره بينما هي في عمر واحدة من البنّتين أو أقل في العمر والهيئة والجمال والشكل، لكن ونيسة برغم كتمانها كانت تعابره في ساعات الغضب بإفماله على مسمع من الحاضرين وبن مداراة، وساعتها كان يهرب إلى الفيط يأخذ الحرام على ظهر الجحشة ويغضب في الفيط، كان غضبه الذي يتكرر لا يغيره في شيء. لأن الزوجات كانت تصل إليه بانتظام وربما يكون بزيادة ملحوظة في اللحم أو الطيود المذبوحة التي يحصل عليها في حالة مشاركتها لهم في أكل الدار، يصله الأكل صابغاً بصبايح وكان ونيسة بهذه الزيادة كانت تسترضيه وتصلحه لانه - كما كان يشاع - مفجوع ومعه على بطنه وليس عنده مانع من أكل نصف ذكر البط وحده تاركاً لجيش العيال وبعض الأحفاد نصفه الآخر، وإذا حذرت ونيسة أو نهبت زام ويرطم:

.. شا لله ماعن حد كل، هو ا حنا ح نزعطهم يا وايه؟

لكنها كانت تطلع في إسكانته منعاً للجريسة على روس الأشهاد، عمر طويل من الاحتمال عاشته ونيسة التي تحولت بعد هذا الشقاء إلى عجوز لا قدرة ولا حيلة والرجل وقد تخطى السبعين تتواتر عنه الحكايات الفاضحة وكأنه في هذا العمر شهوان لم يشبع أبداً، وكان يتشكى بلا خجل:

.. عمرها ماريحتي زى الحريم ما بتريح للرجال، حتى اللقمة كانت تستخسرهما في وتدغسها لعيالها ونسوان عيالها، ربنا يحش أصلها عن قريب، يامانفسى أعيش لى يومين على راحتي يا ناس بس إمتى بس ترحل وتنزاح ؟

ولابد أن أبواب السماء كانت مفتوحة أو أن الست ونيسة عندما كان يبلغها مثل هذا الكلام كانت تتمنى الموت لروحها لكي يروح ، ذلك أنها في صباح أحد الأيام أرسلت للغضبان في القبط ليرجع بحرامه الصوف لثراه قبل أن تقابل وجه رب كريم فلم يتردد ورجع للدار بالفعل وكأنه كان يثق أنها لن تخدعه وأنها سوف تراه وتتعلم بطعته فقط ثم تسلم الروح، ولابد أنه رغم تشنجاته ضدها كان يثق في صدقها في كل الحالات وقد تأكد ولكل ناس الدرب يومها أنها لم تكذب عليه أبداً حتى النفس الأخير من عمرها ذلك أنه عندما دخل من باب الدار سألت إذا كان هو همام فأجابوها بالإيجاب فطلبت منهم أن ينادوا عليه ليدخل لأن صوته لا يساعدها على النداء وقد انحاش عنها، نادوه ودخل فطرقت إليه وهمست بهررف منقطعة:

.. سام... سام... سامحني.. سامحني..

نظر إليها ملياً وأراحها مرديداً:

.. مسامحك.. هو خلاص..؟

.. خلاص..

وخلصت روحها بعد أن نطقت الكلمة فانتحى هو جانباً من جوانب الدار وجلس مقرصاً وأحنى رأسه بين ساعديه فترة لم يقترب خلالها منه أحد، ولا أحد كان يدرى إن كان قد بكى أو أنه تظاهر بالبكاء أو الحزن، لعله استعاد في تلك الدقائق القصيرة عمرها وقد طال، ولملح كان يدبر أمره وأمر داره بعد أن يحملها مع الرجال إلى المدافن لترقد هناك ويعود بعزمه الشديد يثق بالمداس على الأرض ويلتقط أنفاسه فيملا صدره العريض بالهواء الجديد، كان همام يبدو صلباً متماسكاً بينما يتقبل فيها العزاء وكأنه يذو واجباً ثقيلاً لم يجهز نفسه لتأديته على النحو اللائق، حتى العبارات التي ردّها بها على كل من عزاه له لم تبد للناس مناسبة:

– ما فانتش من عمرها يوم.. هي كانت صفيرة ولا إيه؟ بس يابنت الكلب منك لها بتلمطو على إيه؟ .. أخرس يابن المركب بتنهته كده إيه؟ يرحمها ويرحمنا رينا، ما أنا عارف إنها أم للزهر العيال.. كنت ح اشتريها عمر تاني؟

وقال ناس لناس إنه كان بينه وبينها سباق طوال السنوات، وإنه من كل قلبه كان يتمنى لها الموت وريما كانت تتمناه له أيضا، ومثل هذه التخريجات ولختها تصرفات همam الذي ما كف عن السعى وراء الحريم يتعقب الأخبار ويسأل عن ظروف المرأة المطلقة والأرمل ومن بارت وقاتها قطار الزواج، عن إمكانيات كل واحدة في الخلفة ومطالب أهل كل واحدة من العريس، ساعات يطلب لنفسه وساعات يلبس عباءة الوسيط لرجل غيره ظروفه تشبه ظروف همam وعمره يقترب من عمره والناس لرجل تجاريه وتماوره وتحدد مطالبها وهي عارفة أن العريس همam، يراوغ مثل ثعلب مكشوف مع ثعالب وثناب ونمر وحيات حتى يفوت يوم الأربعين كما نصمموه وشددوا عليه في النصيح، وفي اليوم الحادي والأربعين دخلت دار همam امرأة في نصف طوله نحيلة إلى حد مذهب بينما هو مثل الثور الهائج المفروء البنيان الصلب التقاطيع، وقالوا إنها بنت ناس من واحدة من الحزب الجوانية وقالوا إنها من البندر وقالوا من بلد بعيد لم يذكروا له أسماء، لكنه على كل حال اسطفا داره يدخل عليها في سكات أشبه برقة الأموات وعياله يتقاعدون ويتقاعدون عن الكلام في موضوع الرجل ثم يثور الواحد منهم في وجه من يحادثه إذا زاد عليه الضفط أو زادت نفمة التقرير:

– هو كفر اللي اتجوز؟ هو الجواز حرام؟ ح تحرموا الحلال؟ حرمت عليكم عيشتكم يا بقى وجاموس.. هو حر.. حد غرم له حاجة.. احنا راضيين.. ايش حشركم يا كفر ندابين؟

ولأن أولاد عرف رغم مايشاع عنهم من أنهم طيبون وأصلاء وذو قلوب صافية إلا أنهم أحيانا تركبهم العناريت لائفه الأسباب ويتحولون إلى ناس فاقدة عقلها ووعيها إذا زاد عليهم الضفط، لذلك كَفَّ الناس عن الحديث في أمر همam أو سؤال عياله وعيال عياله عن أخباره التي تداريها المحيطان، لكن المحيطان لها قدرة محدودة على الإخفاء والتغطية، وريما لأن الحياة أقوى من البنابات الصماء فقد خرجت من الدار زوجة همam لأول مرة وهي تحمل على كتفها طفلها المولود في مشوار مخصوص للحكيم في البندر وعرف الناس أن همam صار أباً للمرة السابعة، وريما لأم البعض أم إبراهيم التي ولدت المرأة وتكتمت عن كل ناس الكفر خبر ولا تقها فداقتت عن نفسها:

– دانا لو كنت قلت لحد كان قلتي بصحيح، أصل انتم ما شفتوهش اليومين دول.. دا بقى واحد تاني خالص.. دا لابد في الدار ربي عريس نفه عنده تمتناشر ستة بالكثير.

وهصدقها الناس وقالوا لبعضهم إن الكلام في سيرته لم يعد له طعم وإنه إذا كانت كل ناس الكفر رفضت أن تدخل معه في علاقة نسب أو قبل واحد من أهله أو من غير أهله في الكفر أن ياتمنه على ابنته أو اخته فهذا معناه أن أحواله بعد موت الست أنيسة لم ترض أهل البلد، لكنه أيضا مادام وجد من خارج زمام الكفر من وافقت على عشرته فلن يكونوا هم مثل قطاعين الأرزاق لأن الله أدري بعبيده ولا أحد يعرف أسرار الناس غير الخلاق وما دام الرجل مرتاحاً فلماذا تتعبون

أرواحكم من غير فائدة وقد حصل ما حصل وهو لا يحصل لأول مرة؟ ومن يكون همام وسط أولاد عوف المزواجين القدامى الذين كان الواحد منهم يحتفظ في داره أو دواړه بأربع سنات، يعاشرهن ولا يشبع فيسرح في البندر والمولد يتشمع راحة الحريم الغريباء ويسعى في أثرها. ينفق ببذخ ويسون حساب، وإذا ماتت واحدة من الستات سعى للزواج من غيرها بعد الأربعين وإذا مرضت واحدة تهجّل موتها، كان الزمن يختلف عن زمن همام لكن العرق دسّاس ويمتد لا بعد من سابع جد.

ولأن البيوت أسرار، ولأن ما ينتشر على السسة العاس هو جزء من الحقيقة وليس كل الحقيقة مهما كانت دقة الأخبار فإن الناس في كفرننا تترك الأمر لصاحب الأمر، ربما لا تتكشف أخطر الأسرار وإن انكشفت لفطرة تنقطع بعدها أسيرة ويقتصرها الناس في عبارة للتذكير بما جرى إن كان للتذكير فائدة - ولابد أنني لم أعرف إلا أقل القليل من شئون الأزواج والزوجات في كفرننا، لم أعرف إلا ما سمحوا لي بأن أعرفه، نكتني بالتطلع عرفت أمي وأبي، وعرفت أنهما من بين كل أشكال العلاقات والوئنها كان لهما شكل مخصوص وطبع مخصوص ونهاية غير كل النهايات.

كنت وأنا في مطالع الشيايب أخاف على أمي من موت أبي، أتخيلها وقد ترمكت ولبست السواد وتعصبت به واستسلمت لحالة من حالات الانطفاء بالاختيار، أو تخلصت من أي نحو وعاشرت غيره لأنها ما زالت صبية والزواج سكرة وحماية من الأخطاء، كما يقولون. لا أترى كيف تسلط على الخوف من مثل هذه المواجهة التي تحدث مرحيل الأب، نغني لم أفكر في رجيلها قبله لأنها كانت أصغر منه بسنوات ثم تبج بعدها أبداً، ولابد أنني عبرت لها عن محارفي بكلام غير مباشر أكثر من مرة فكانت تفهم قصصى وتطمئنني بأن أبي سوف يكرر طويل العمر بأن الله وأنه سوف يتمكن من تربيتنا وتعليمنا وتزويجنا وهو في كامل قوته، وأنه لو بعد اشتر بعد انشر تولاه الرب برحمته فإنها سوف تعيش لنا وبما وأنه بالطبع لن يخطر على خيالها أبداً أن تفكر مجرد تفكير هي أن ترقد إلى جوار رجل غيره من بعده ثم تدعو بعد زفرة.

- وربنا يجعل يومى قبل يومه

كنت أحزن من أجلها أكثر من اطمئنانى على مصداقيتها وقدرتها على الوفاء لذكرها ولنا، وربما كنت في مثل هذه لحالات أفهم أسباب خلافاتها الدائمة مع جدتي التي هي أمها ذلك أن أمي كانت تعتقد أن زواج جدتي الثاني بعد موت حدى لأمي كان خطأ في خطأ، ذلك الزواج الثاني الذى أنجبت فيه خالتي العبيطة «كاف» وإن المرأة عندما تقبل مثل هذا الزواج الثاني تتملن من دورها كام، كنت أشعر أنه قد أنبى بينهما جدار صلب لايلين أن يمزاج حتى في أصمى الساعات نشى تتفقان فيها على أي شيء وتوشكان أن تمترجان مثل أي أم وأبنتها، كال النجار يظهر فجأة وينتصب جاجراً قائماً وقادراً على الفصل بينهما وإن يمزاج.

لكنها فى علاقتها بأبى كانت تختلف، ربما لأنه كان يعاملها بكل اللين ولمكن ويشركها فى أفكاره، يودعها أسرارها وفائض ماله ويسألها عن الزلائق والمناسبات حتى من ثيابها التى يهيم بلبسها لحضور أى مناسبة، يداعبها فى حضورها ويربح ورائها، يحسبها ويضمها إليه فى حنو دون أن يفلتها إلا إذا تخللنا استجابة لاستغاثاتها الضاحكة تطلب منا مساعدتها أو الفرجة عنى أفعاله:

« يا راجل عيب علينا... هـ عيالك بقوا رجاله

« وأنا باعمل حاجه غلط لاسمح الله.. بالأعب مراتى.

يقولها وهو يقرصها أو يجذبها نحوه ثم يفلتها متوعداً بأن يأخذ منها حقه فى اقرب وقت ممكن، كنا نضحك ويضحك هو أيضاً، قبل أن ينصرف كل واحد لجاله.

لكنه فى ساعات القبوله من كل يوم كان يختل بها فى القاعة الجؤنية فنتهاشم بأنه دون شك يلعبها ملاعبة أشد ولا تفكر فى الهرب منه أو الاستجاره بما مثلاً كانت تفعل فى المفردة أو وسط انداز، تقول إنها هى التى راحت له بنفسها أو استجابة لنداء أو إشارة منه، ننساها وقد عشت الصمت على القاعة.

وهى صباح كل جمعة وكل موسم وكل عيد وكل مناسبة سعيدة وأحياناً من دون مناسبة بحسابتنا كانت هى تفتح باب القاعة فنرى فى وسطها طشت الصوم الكبير النحاس الأحمر وقد امتلأ بالماء الممتزج فيه الصابون، تفرغ الماء فى المواعين الأصفر وتحمئها لترميمها فى أركان الدار ووسطها البراج، تفعل ذلك بنوع وقد أحاطت رأسها بغطاء كبيرة أو بشكير وكأنها تشبهنا على سعادة قلبها وطراوة بدنها وبياض جلدنا بعد الاستحمام، بعدها تعود للقاعة وتجلس على طرف السرير من ناحية الشباك الصغير بينما يتعدى هو مستوداً على المختلن بكوعه، ربما تتادينا لى سبب فرائها وقد حطت شعرها الملبلل وراحت تمسحه فتبتقى خصلاته الغزيرة السوداء فى الأماكن التى تعبرها الفلأية العاج، وربما لاتنادينا ونسمع صوتها وهى تفتنى لنفسها قوله:

« امك وأبوك ع الأسطوح يبطلوا بعضهم يا عبده

ولا والنبي يا عبده قصبك سوس يا عبده

بيع واتجوز يا عبده

تمرص بعناد على إقلاقه إذا غفل قبل صلاة الجمعة وتجبره على القيام ليضع عبأته عنى كتفيه ويخرج متوجهاً إلى زاوية أولاد عوف، ربما يصحبنا معه فنصلى معه ونعود ونزاهنا مشغولة بإعداد وجبة الغداء، تستعمله دون أن يسألها وتلصق على التنجير وكأنما فاتها ثانية فرض واجب لايحتمل التأجيل، يركن العبادة ثم يطرود بمساعدتها فى عمل أى شئ دون أن تطلب ولا يتردد عن مداعبتها بالقرص أو الضرب الهين أو حتى بالكلام حتى تتضح الوجبة ونقوم بمساعدتها على رصها فوق طليبة العشاء، نأكل بشهية وانسباط لانهما ياكلان بشهية وانسباط.

وفي ساعات الفراغ كانت تجمعنا وهو في مشوار أو عمل وتحديثنا عنه وكيف أنه طيب طيبة نادرة وأنه من حسن حظنا أن اقترنت به وخلفتنا، تباها بأنه لم يسي إلينا في كل عمره الذي عاشه معها لاضرب أو سب أو حتى يوم قليل مهما ارتكبت من أخطاء، كان يكتفي بسؤالها مستنكراً عنها الخطأ:
.. كده برضه؟ انتي تعملي كده؟

تعتذر له أو حتى تسكت لعجزنا عن تبرير الخطأ فيهز رأسه ويغير الموضوع، ينسى الموضوع وتنساه، تقول إن عيبه الوحيد هو أنه لم يدخل في أي صراع عن أي شيء في الدنيا وإنما كانت تنحني لوطالب أمها بميراثها الشرعي الذي ورثته عن أبيها والذي نهيت جدتي ولم تشأ أبداً أن تعترف بذلك، كما فعل مثله ونطالها بأن تنسى ذلك كي تريح نفسها عشتمتنا بضحك وتهنأنا بأنها مثله اضيق مما ينبغي، نخرج بأبويننا ونتمنى أن نفعل مع زوجاتنا مثلاً يفعل عندما تكبر.

لكن مسألة الموت طلت في عقلي مثل الهاجس المتسلخ أو في منطقة الاحتمال الدائم، تداعبني وتعذبني ولا أملك المقدرة على زحزحتها بعيداً عنّي حتى في أسعد الأوقات، كانت طيوره تحوم حول أبي في كل الحالات فاشفق في الخيال عليها وقد ترمكت، وكنت أحياناً أطمئن نفسي وأقول إن المرأة أقوى من الرجل في مواجهة الموت رغم الصوات والألم والندب والتعديب، أقول لنفسي هذا وقد سلّمت أمرى لله الحائق مانح الأعمار وواهب الحياة إلى أجل قريب، يمدّها أو يهبها بحسب ما يشاء، يسكن قلبي بعض الوقت ويصاوي الانشغال، لا أملك القدرة على الفرار من سواد الأفكار وترسم صورته على «دراية» الفصل بينما تولول هي وثناييه فلا يرد، تنظ منه القيام فلا يستجيب

لكن ما جرى خالف كل هراسي وضوئي لأنها ذات عوار كانت قد حمّرت بما ديكاً ودمت أزرّاً وطلعت قلقاساً بالخضرة فتغدينا ونيسلنا وكانت هي مدهرة بينما يتناسبا حتى عدت وتبتعد عنه بحفة ولطف، يسكها وقد اقترب منها عن أسباب حمرة خديها الزائدة عن الشكوف فتروح تحق أمام المرأة، تطل على سطحها وتتجسّس خديها بفرح لأنها تأكدت من زيادة احمرارها، تدور صبية غبية في حركتها وقد زاد نشاطها بينما ترفع بتأيا الطعام، لكنها وعلى غير توقع وقد كان هو بعيداً عنها بحسافة قاتلتها مرة واحدة: أه

نظر إليها وسألها عن سر آله فلم ترد، اقتعدت الأرض في نفس مكانها وقد أمسكت ظهرها بكتلتا يديها من منطقة الوسط أعلى العوض، قد افعننا نحوها معه فنظرت إلينا بنفس وهمست له:
.. دي شكتة موت.

.. أنعدلي.

قالها وهو يساعداً على التمدد في مكانها على الأرض، أما أصعب الوسادة التي لم أعرف من أتى بها تحت رأسها، تأوهات هي عدة تأوهات وبدا لي أن عظام هيكلها كانت تتكسر مثل رجاجة مصباح رقيقة وأسمع صوتها شهقت

شهقة واحدة ثم غابت عيناها وكفت عن التنفس، يهزأ وتهزأ فتهزأ وقد بردت أطرافها وسرحت البرودة إلى بدننها ولكنها تكذب أنها يمكن أن تتخطف مما بهذه السهولة وعلى هذا النحو المفاجئ في لمح البصر، وكانت ما تزال ترف على ملامحها ابتسامة الأسف، بكيتها ويكدها قبل أن يشعر بنا الجيران والأهل، كلما كان هذا الوقت لنا ويخصنا وحدنا، لكنهم دخلوا الدار فانقلب الأشياء لأن الدار التي كانت تتفجر منها وفي أركانها الحياة صارت فجأة مكانا يلتقي فيه الوسطاء بين الموتى والأحياء من مجهزين الأكتاف ويسكون الأبدان قبل تكفيئها، وكانت صرخاتها لتصل إلى أسماعها بالقطع لأنها لو وصلتها فلابد أنها كانت سوف ترد ، انعزلت عنا تماما وانعزلنا عنها، وكان الفعش المكون جنب الجدار عند مدخل الدار علامة تؤكد أنها لن تغيق وأن هذا القول المكون بلا حس ولا نمة هو الوسيط الأخير بينها وبين المدافن حيث السكون الأبدى واللا رجوع.

كان يناديها بصوته المبحوح بينما يضعون جسدها في الفعش، وعلى الرغم منه منعه من حملها أو الذهاب إلى المدافن معنا في رحلة النوداع، لكنه بكى بكاء الصعفاء المفلولين عن ممرهم وصار يناديها ونحن نتباعد حتى اختفى صوته تماما، وما عاد في الأذان غير الاعتراف المتكرر الذي يلجأون إليه في كل مرة يحملون فيها بعضاً في طريقهم للمدافن اعتراف بإيقاع رتيب مهموم ومستسلم وياعث على اليأس من انقلاق مآلهم:

— الدائم هو الدائم.. ولادائم غير الله..

وبعد طقوس الدفن وقراءة القرآن وتلقين انسى انفسك على يديها باب المدفن، عننا تتقدمنا جدتي لأمي، صامدة وصلبة وقادرة على الاحتمال، رأيناها جالسا وحده ينظر إلى سقف المندرة ولا ينطق، وهمس العياشي لجدتي:

— الرجال من مائة ما سبقوه وهو على دى الحال

أشارت إليه فطلب منه أن يسحبها كوز ماء فأسرع وملا الكوز ثم ناوله لجدتي، اقترب منه بالكون فلم يحرك مصره من حيث كان يظل لكنه أزاحه بيده ربما شكل عفوى وربما بشكل مقصود، لكن لما أدنى ومال إلى رأسه جهة اليمين ثم مال بكل بدنه رغم أننا كنا حول حوله نسدده ، ربما تكون قد فانت ساعة أو يضع ساعة من الزمان، لمصعب قبل أن يسلم الروح هو الآخر وتحط على رحمتنا بلوتان كبيرتان في سهار واحد، ولابد أنه كان قد نرعد معها في الضخاء على الأرجل معا لأنه في نفس اليوم نفتح نفس القبر للمرة الثانية نضم بينه إلى جوار بدننها وقد تكفن بنفس قمماش الكفن وبدا لي وأنا واقف على قبرهما أسمع وعديا من كان ينقته، أننى كنت أسمع همساتهما الخافته وهى تضاحكه ويضاحكها مثلما كانا يفعلان في قبولة كل نهار داخل القاعة الجوانية.

كنا في كفر عسكر أول من يتيم مرتين في نهار واحد، وكنت وحدي أشعر أنني خلصت من هواجسى القديمة التي كانت تسلط على عقلى فأسلها وأسأل نفسي عن مصيرها إذا مات وتركها، رملة، وألها نفعلتها جابوتنى على خلاف ما كنت أتصور، أو أظن أو يسمح بذلك حيالى

بعد ما بنوف على عشرين سنة من بداية معين
بسيسو الشعري، دلف هذا الشاعر المبدع إلى المسرح
الشعري: في مفاجأة خارج السياق، وبلا مقدمات، وعلى
حين غرة.

في كل ما نكتب حول إبداع معين ببسيسو، فإن
أهدأ لم يُقَرِّ الصو، على أسباب تقم هذا الشاعر عالم
المسرح الشعري، وفي هذا التوقيت بالذات: كما أن أهدأ
من الذين أهتموا: بمسرح معين ببسيسو الشعري لم
يفسر عزوف شاعرنا عن الاستمرار في هذا النوع
الفني، رغم نجاح ما قدمه في هذا المجال.

ربما عاد هذا القصور في التفسير إلى أن من كتبوا
عن شعر معين، وبسرحة الشعري، افترضوا إلى الإلزام
بسيرته الذاتية، وتاريخه السياسي، إلزاماً تاماً: يقلهم
لإدراك ما يقبع وراء تقم معين عالم المسرح الشعري:
ثم عزوفه عنه. تعود معرفتي بشاعرنا إلى ربيع سنة
١٩٥٠، حين كنت طالباً في مدرسة الزيتون الإعدادية، في
مدينة غزة. وفي إحدى حصص اللغة العربية قرأ علينا
مدرسها، جسن أبوشعبان، قصيدة للشاعر الغزي،
معين ببسيسو. منشورة في شهرية «الأديب» الأدبية
البيروتية المرموقة، في ذلك الزمان.

كان أبوشعبان يسارياً جسوراً في مدرستنا، وقرأ
قصيدة ببسيسو، بكل الحماسة، كأنه يعيننا، ويهيننا
لدخول المعتزك السياسي.

بعد زهاء سنة اعتزل أبوشعبان ليقتضى حكماً
في «سجن مصر»، لمدة خمس سنوات فيما كان

مدخل إلى مسرح معين ببسيسو الشعري

معين بسيسيو قد تخرج، قبل سنة واحدة، من قسم الصحافة في الجامعة الأميركية بالقاهرة. واكتشفت بأن منزل عائلته يقابل منزل أسرتي، في حي الرمال - بمدينة غزة. لكن سمعائتي به لم تطل، إذ ما إن وطئت قدماه مدينة غزة، حتى غادرها إلى العراق، ليعمل مدرّساً هناك. وإن ألغت الحكومة العراقية عقده معها، بعد أقل من سنة، واعتبرته «شخصاً غير مرغوب فيه»؛ أغلب الظن بسبب نشاطه السياسي المعادي لحكومة نوري السعيد هناك.

عاد معين إلى غزة، وانغمس تماماً في النشاط اليساري في قطاع غزة، إلى أن استقل، في ٩ مارس/إذار سنة ١٩٥٥، عقب قيادته انتفاضة عارمة، شملت قطاع غزة، من القصاه إلى اقصاه، وامتدت ثلاثة أيام متصلة، احتجاجاً على اعتداء عسكري إسرائيلي غادر على القطاع، مساء يوم ٢٨ فبراير / شباط سنة ١٩٥٥، ذهب ضحيته زهاء أربعين مصرياً وفلسطينياً. مما فجر الغضب الشعبي المكثوم، في شكل انتفاضة عارمة، لم يوقفها إلا الوعد الذي قطعت الحكومة المصرية على نفسها، بالعدول عن تنفيذ «مشروع سيناء»، أحد مشاريع توطين اللاجئين الفلسطينيين وإسكانهم، التي صاغتتها الإدارة الأمريكية. في الثلث الأول من الخمسينيات، من أجل طي القهضة الفلسطينية، بدأ بتصذية قضية اللاجئين. كما تمهدت الحكومة المصرية بتسليح قطاع غزة، وتحصينه، وتجنيب ابنائه؛ استجابة لمطالب الانتفاضة. ورغم الوعد الذي قطعه الحاكم العام لقطاع غزة، آنذاك، اللواء عبدالله رفعت، بعدم معاقبة «إلا كل من أثلث أو أحرق، عن عمد، إلا أن أجهزة الأمن شنت حملة اعتقالات واسعة، مساء يوم ٩ مارس/ إذار

سنة ١٩٥٥، طالت زهاء سبعين نشيطاً سياسياً، ممن تصدروا هذه الانتفاضة، وفي المقدمة منهم معين بسيسيو.

منذ ذلك الحين، ارتبطت ومعين في عمل حزبي واحد، وعشنا سوياً سنوات من النضال، والاعتقال، والنفي.

بعد أربعة وأربعين عاماً من سماعي أول قصيدة لمعين بسيسيو، التقيت - مصالحة - ابنة زميل في مدرسة الزيتون، شاركني سماع تلك القصيدة، في ذلك اليوم الغابر من سنة ١٩٥٩، هو خليل الشنطي. وعلمت من الابنة بأنها تحضر رسالة ماجستير عن «المسرح الشعري» عند معين بسيسيو، وأن الأستاذ الدكتور صلاح فضل يشرف عليها. سألتها عما إذا كانت فسّرت اقتحام معين بسيسيو المسرح الشعري؛ وفي ذلك الوقت بالذات. ثم ناداً انقطع عنه، رغم كل النجاح الذي لاقاه؛ لكنها أفادتني بأن هذه مهمة صعبة، إلا على من أطل، عن كتب، على حياة معين بسيسيو. فتداعت الأحداث في مخيلتي، ورأيت بأنه يليق بهذا الأمر أن يلقي عليه الضوء. قبل أن تداهم من رفاق معين بسيسيو النية. وهذا واجب ثقافي تاريخي.

غنى عن القول بأننا حيال شهادة تاريخية، أعهد ما تكون عن النقد الأدبي، بأي معنى من المعاني. فلم أعهد التطلع على غير محالي البص؛ وإن كانت هذه الشهادة نفي الناقد الأدبي، بكل تأكيد.

حقبة وسيطة

في مطلع يوليو/ تموز ١٩٥٧، تم الإفراج عن معين وستة من المعتقلين، ضمن آخر دفعة من المعتقلين

تشغيل الحزب، وكان معين خارجه، فقد الشاعر مصدر مجده، وإذا عاد وانخرط في الحزب، فتح الباب لاعتقاله، من جديد الأمر الذي لم يد يرغب معين في تكراره حتى أنه قال، يوم غادر مدينة غزة، لأخر مرة: «لن ادع زنازينهم تاكل لحمي»

حين تأكد لعين أن معارضته تشغيل الحزب قد أخفقت، غادر قطاع غزة، يوم ١٦ يناير/ كانون الثاني ١٩٦٦، إلى بيروت، بعد أن كان تنق مع مدير تحرير «مسوعية» الحوادث الميروتية، شفيق الحوت، على العمل فيها. إلا أن عدة عوامل تشابكت، فحالت دون التهاقه بالحوادث، مما اضطره للعمل في مكتب لتأليف الأغاني، في عاصمة البهجة، بيروت، يمتلكه الإذاعي الفلسطيني المعروف، عبد المجيد أبو لبن. لكن الحياة في بيروت لم ترق لشاعرنا، فغادرها إلى دمشق، بعد زهاء عام واحد من إقامته القلقة في بيروت. في دمشق عمل نائباً لرئيس تحرير يومية «الثورة»، حتى جاءت هزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، فكان معين أحد ضحاياها، حيث نكّته الحكومة السورية عن موقعه هذا، ضمن من تحوّل، وكانهم تسببوا في الهزيمة، واعتكف معين في منزله، بحي المزرعة في العاصمة السورية، حتى أواخر سنة ١٩٦٨، حين وأنته سائحة للانتقال إلى القاهرة، والعمل بها، عبر اتفاق خاص مع سفير مصر في موسكو، آنذاك، الدكتور هراد مغالبة.

ما إن وصل معين العاصمة المصرية، حتى تم تعيينه في يومية «الأهرام» القاهرة. وسرعان ما أصبح مسئولاً عن صفحة «فكر وفن»، التي استحدثت في الملحق الأسبوعي لليومية المولم إليها.

الفلسطينيين في «سجن القنطر» شمالي القاهرة. وعاد معين إلى سابق نشاطه السياسي، وإن خرج من السرية التامة إلى شبه العلنية، بعد أن تحول اليسار عن عداء عبدالناصر، وعاشا سوياً شهر عمل، امتد حتى أواخر عام ١٩٥٨، حين تفجّرت التناقضات بين التيار القومي، بقيادة عبدالناصر، في الجمهورية العربية المتحدة (مصر وسوريا)، وبين التيار اليساري، بقيادة عبدالكريم قاسم، في العراق، على النحو المعروف وتسارعت الأحداث، وتعرض التيار القومي إلى حملة اعتقالات في العراق، فيما تعرض اليساريون إلى حملة موازية في الجمهورية العربية المتحدة، التي لم تستثن أجهزتها الأمنية قطاع غزة من حملتها هذه. وفي مساء ٢٣ أبريل/ نيسان ١٩٥٩، شنت هذه الأجهزة حملة اعتقالات، طالت ثمانية عشر يسارياً في القطاع. في مقدمتهم معين بيسيسمو، تلتها حملة أخرى، في ١٠ أغسطس/ آب من السنة ذاتها. اعتُقل بموجبها ثلاثة عشر نشيطاً يسارياً آخر؛ أودعوا جميعاً «السجن السحري»، عند أطراف العباسية، أحد أحياء القاهرة؛ قبل أن تقوم أجهزة الأمن بنقلهم، في ٢٦ أغسطس/ آب ١٩٦٠، إلى «سجن المحاريق»، في صحراء مصر الغربية لم يفرج عن معين، إلا ضمن الدفعة الأخيرة من المعتقلين الفلسطينيين. كما هي العادة. في أحد أيام شهر مارس/ آذار ١٩٦٣.

على أن التاريخ لم يعد نفسه هذه المرة، حيث عارض معين تشغيل الحزب الشيوعي، وبخل في مواجهة مع من أرادوا تشغيله. هنا وقع معين في مأزق حقيقي، فقد بنى مجده على كونه شاعراً شيوعياً. فإذا ما أعيد

معروف بأن مثل هذا الخلق لم يكن يشغله إلا من يزكبه مجلس خاص، ملحق برئاسة الجمهورية المصرية، يضم علماء، نفس، واجتماع، ورجال أمن. وكان معين قد عدل كثيراً في فتاياته السياسية، التي سبق أن عبر عنها في «سجن المحاريق».

فقبل بثشدته إزاء نظام الحكم في مصر نهيضة، وبعداءه تأييداً فكانت قصائده التي نشرها في مجلات «الشعر»، و«الهلال» القاهريتين، و«الحرية» الميروتية، في هذا السياق.

في عدد أكتوبر/ تشرين الأول، سنة ١٩٦٤، من المجلة الأولى، نشر معين قصيدته «المصباح والطاحون»، التي قال فيها:

والطواحين التي عاشته
على قمحك أجيالاً طويلاً
أطعمته كلَّ حرار الأرض
لم تعطيك شقال قبيلة.
لست تمشون

ومن أهنتها ليست دليله
قلباً نظرح، ولتمض لكى تحنة
أهجاراً لكى تبنى طواحين عديدة

وبعد أن عبّر معين في «المصباح والطاحون» عن سجنه، وفقدانه الأمل في جدوى مواصلة النضال والتضحيات، نشر قصيدة «جزيرة الشعارات القديمة»، التي أعلن فيها تخليه عن أفكاره القديمة:

هوذا أنت، وأهراسلت
أعشاش المصافير الطريفة.

صاح من أى جزيرة
عدت لا تحمل

صبيان الشعارات القديمة

عضة الأسوار للأسوار خلعت

وللشوك الجرامات الحينة

التي للأسمان يا صاح الشعارات القديمة

التي، فالأسمان لا تقرأ

والأعماق غرسا، كتوة

ولأنه ظل مديحاً على «القائمة السوداء» منذ ربيع ١٩٥٥: ممنوعاً من زيارة مصر، نراه ينشر، في شهرية «الهلال» القاهرية، مطلع سنة ١٩٦٥، قصيدة «طابع بريد إلى القاهرة»، يعبر فيها عن أسواقه، وتلفه لزيارة القاهرة المعز:

علفت بالقصيدة

بطابع البريد وهو شرفتي الوهيدة

علفت. وقد عشقتها صغيرة

وهنما فحرت

وأرغته الضفيرة

قصادى تراكضت

عروبا الصغيرة

فالدار يا عشتى بعيدة

سلاسل ثقلة

سلاسل طولة

بلدلى تموت فى الظفيرة

الذي عاش فيه المسرح المصري امتداداً لأزمى عصوره. ومهد موقع معين في الأهرام لشاعرنا الطريح. فهو في موقع مسئول داخل الجريدة الأثرية عند عبد الناصر، والتي يمتلك رئيس تحريرها، آنذاك، محمد حسنين هيكل، نفوذاً سياسياً استثنائياً، يفوق نفوذ رئيس الوزراء نفسه.

من جهة أخرى، كان «شعراء المقاومة» قد احتلوا المنصة، فخطوا على من عداهم من الشعراء العرب. ومن يسترجع تلك الأيام الخوالي، في السنوات الثلاث التالية لهزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، يجد بأن توفيق زياد، وبسميح القاسم، وبمحمود درويش قد احتلوا جُلّ المشهد الشعري، ولم يتركوا لغيرهم موطئ قدم. حتى غدت ظاهرة «شعراء المقاومة» حكرًا على هؤلاء الشعراء الثلاثة، دون غيرهم من الشعراء.

فقدوا موضحة تلك الفترة العصبية، والكاد وجد معين لبعض قصائده مكاناً تحت الشمس، في ذلك الوقت: ولعل المفارقة هنا أن معيناً ضمن أهم من أسس لشعر المقاومة، حتى قل أن يفرض من حملوا هذه الصفة لشعر.

على أننا يجب ألا ننسى النهوض الفلسطيني، الذي بدأ مع الهزيمة المروماً إليها، ثم اشتد منذ هزيمة القوات الإسرائيلية، في «معركة الكرامة»، في وادي الأردن (١٩٦٨/٣/٢١)، على أيدي بضعة فدائيين فلسطينيين، وجدد أربنيين.

الاستنتاجات

ما من شك في أن مغادرة معين بسميسو لحزبه الشيوعي، سنة ١٩٦٣، قد منحتة عدة سزايا، دون أن

انحلفين بالقصيدة
طابع برید وهو شُرعتی الوحيدة
سورة، شبعة صمرة
أودتها في الليلة الضرية
أن تكسرى سلاسل الثقيلة
سريشة، بوردة صميرة

وفي أسبوعية «الحوادث» الليبرالية، نشر، سنة ١٩٦٥، القصيدة، برد فيها مغابته الحرب الشيوعي، وأعادها إلى نفسه من بعض أعضاء الحزب، وممارساتهم، إلى أن يقول.

لكنه صحة الملائكة
لكنها سميتها

وفي مجال النشر، نشر عدة مقالات سياسية، في أسبوعية «الحوادث» الليبرالية، صيف ١٩٦٤، انتقد فيها بشدة اليساريين المصريين، بسبب استعراؤ بعضهم في معارضة نظام عبد الناصر.

الموضوعي وكمل الذاتي

بقدره إلى مصر، وتبنيه موقعاً رفيعاً في «الأهرام»، دخل معين حقبة جديدة في حياته، ومواقفه السياسية، وعالمة الشعر، في أن محاً.

لقد وصل معين هذا، في وقت انخرطت فيه مصر في الإعداد لتحرير الأراضي العربية التي اغتصبتها إسرائيل، والتي اضطلع على تسمية هذا العمل انتحسيري الضمني «الضلال لإزالة العدوان» في الوقت

يقصد. ورب ضارة نافعة. فالأول ثمة تحرر منطقي وطبيعي من القسيدة التنبؤية؛ وثانياً أتاح التفرغ لمعين التخلص من المهام الحزبية الكثيرة والثقيلة، التي طالما حملها معين على كاهله.

كما أن خروجه من قطاع غزة منحه استقراراً نسبياً، بعد أن أفلت من سيف الاعتقال المسلط على رقبته في القطاع. المخنوق جغرافياً وعرقياً.

فيما أدى خروج معين من الحزب - من جهة أخرى - إلى ولوج شعره مرحلة انتقالية، اتسمت بالفوضى الفكرى والسياسى. فطفق صاحبنا يقب عن محسنات فنية، علماً تورى هذا الفوضى: مما أدخل شعره مرحلة جديدة؛ لفها الضباب الفكرى والسياسى، وإن ارتقت فنياً عن سابقتها. مما خصب الأرض لرحلة ثالثة فى شعر معين، عبرت عن نفسها، وتجلت فى مسرحه الشعرى اللاحق.

وصل معين مصر، إبان ذروة نهوض أشعرح المصرى؛ مما اغراء على الكتابة لهذا المسرح. بينما قطاع غزة خال من أى مسرح، والحياة المسرحية فى لبنان وسوريا مقراضعة الإمكانات.

فضلاً عن أن معين ربما تصور بأن نهوض العمل الفدائى الفلسطينى، فيما بين سنتى ١٩٦٧ و ١٩٧١، يتطلب شكلاً جديداً من الإبداع، يتخطى القسيدة.. وقد يكون رأى فى المسرح الشعرى فضاء يرتفع فيه، ويتميز على من عداه من شعراء فلسطين، بعد أن على «شعراء المقاومة» المرحلة بقاماتهم.

ما من شك فى أن موقع معين فى جريدة «الأهرام»، مسئولاً عن صفحة «فكر وفن»، قد فتح أمامه الأبواب، التي طالما ظلت موصدة فى وجهه.

أما لماذا كف معين عن تقديم مسرحيات شعرية؟ فغالب الظن لأنه غادر العاصمة المصرية، سنة ١٩٧٢، بعد أن غاب عبدالناصر، الذى انجاز معين إلى نظامه. فتراجعت الحركة المسرحية المصرية، بالتزامن مع التراجع السياسى والثقافى. ففضل معين الالتحاق بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية عموماً، وبالسيد ياسر عرفات، على وجه التحديد. متخذاً لنفسه، منذئذ، منحى آخر فى الحياة، والسياسة، والشعر على حد سواء، فانغدت الاستقرار، وغرق فى تفاصيل العمل اليومى، وانشغل بكل ما هو دنائى، من جديد.

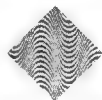
لقد أحس معين بأن حظوته لدى النظام قد انصهرت كثيراً، بعد انقلاب مايو/ أيار سنة ١٩٧١ حتى أنه كتب ثلاث مسرحيات شعرية، تالية لنجاح عرض مسرحيتى «ثورة الزنج» و«شمشون وبليلى»؛ الأولى على «المسرح القومى»، فى فبراير / شباط ١٩٧٠، وقد أخرجها نبيل الالافى. فيما قام ببطولتها عبدالله غيث، ومحسنة توفيق. والثانية على خشبة «مسرح توفيق الحكيم»، سنة ١٩٧١، وأخرجها، أيضاً، فبيل الالافى، وتولى نبولتها حمدي غيث، ونور الشريف، وسهير الجابلى، وشعيمة وصفى، وعبدالعزيز مكيون، ومحمد عبدالعزيز المسرحيات الثلاث، فى، على التالى، «الصخرة» «المصافير بنى اعشاشها بين الاصابع» ومحاكمة كتاب كيلة ورملة.

يلحظ أن أولى مسرحيات معين الشعرية، «مأسة جهنم»، لم تصعد إلى خشبة المسرح - أيضاً. صحيح أن معين ما كان يكتفيها لوبقى عضو فى الحزب الشيوعى، بسبب تحفظات الأحزاب الشيوعية، آنذاك،

على التوالي: «قصائد على زجاج النوافذ» «جئت لادعوك باسمك» «آخر القراصنة من المصافير» و «الآن خذي جسمي كجسداً من رمل» قبل أن يتوجسها برائعته «القصيدة»، التي نشرها، عشية وفاته. في لندن، مساء يوم ٢٤ يناير/ كانون الثاني ١٩٨٤.

على فكر جيفارا وممارساته؛ لكن نظام عبدالناصر ربما لم يكن مهيئاً للترحيب بحرب الشعب على الطريقة الجيفارية؛ لذا رأينا مؤسسة المسرح تنحاز إلى مسرحية ميخائيل رومان عن جيفارا، دون مسرحية معين. بعدما عاد معين إلى القصيدة الغنائية، حتى تمكن - في زهاء عشر سنين - من إصدار أربعة دواوين، هي،





قبض ريش

تَهَتَّ الوِسَادَةُ جُمْلَةً بِيضَاءُ
 كَانَطَاوُوسٍ تَمَرَحُ فِي بَسَاتِينِ السَّهَاءِ
 تَنْسِلُ مِنْ بَيْنِ الْأَنَامِلِ
 حَتَّى تَبْلُغَ الْحَلْقُومَ.
 فِي حِفْلِ مَا بَعْدَ الْحَدَائِثِ
 حَيْثُ يُحْيِي بَعْضُ قُنَاصِي الْقَصَائِدِ
 مِنْ عِيَارِ يُشْبِهُ الْهَائِكُو تَمَامًا .
 سَهْرَةٌ لِلْجَنِّ ، لَا أَحَدٌ رَأَى
 أَحَدًا يَجُودُ بِبَيْتِ شِعْرِ
 رَغْمَ حَضْرَةِ شَهْرُوشِ نَفْسِهِ ٩
 نَجْمٌ مَجُوسِيٌّ عَلَى بَابِ الْقَرِيحَةِ .

- وَهَذِهِ التَّنَوُّنُ فِي جَيْبِي -

نَوَارِسُ، وَهَرَّةٌ وَهَضْبَةٌ فِي الْبَالِ

يَضَعُ نَوَافِذَ مُتَلَبَّاتٍ

مِنْ غُيُومٍ مَالِحَةٍ

بَيْنِي وَبَيْنَ الْبَحْرِ

حِزْلُ هَذَا مُرَّةٌ تَقَطُّ النَّبِيذُ

وَالْجَبَرُ ثَانِيَةٌ يَمِيلُ إِلَى الْهُجُودِ

مُطْبَدَأُ بِالرُّيْشِ:

وَأَنَا بَعِيدٌ عَنْ يَدِي،

مَاضٍ إِلَى حِضْنِ الصَّمَاقَاتِ النَّبِيلَةِ

فِي عَشَايَا الْمَوْتِ

تَتَبَعُنِي الدَّوَاةُ

بِتَلَاكُلِ أَقْلَامٍ وَمَرِيَلَةٍ جَبِينَةٍ.

كان الشارح الخلفي بطنين احرفه واشباحه المحلّية الصنم، مرسوماً في وسط
الصفحة كُتِبَ مقطوعاً من شجرة، كانت الأشجار تقطر اشعاراً، - ليس للنشر - والاشياء
كانت تطوف بك بلسان مدبوع في كتب صفراء. كنت الغريب حقاً يحوم حول بيته المنزوع
من الصفحة مرسوماً على هامش الاشياء.

انت الطالم من حق مخيوم

في ربهات كتاب الموتى

من أنت؟

يخوى الشارح بالتدريج يُسَدُّ

الموتى،

والصفحة تبثُّ على الريح

بنسبٍ ملتبسٍ

بمديح سوداوى للريح.

وإذا

علينا ما اقتراضٍ عاجلٍ

من بنكٍ (بيسوا) لِسَدِّ العوز

فى الرؤيا.

وهناك حلٌّ غيرُ مسبوقٍ بَنَاتاً:

أنْ تُفكَّنَ بيضةُ الفينيقيِّ

- تجلبُ بالتهريب

من أعالي القنار -

فى الصفحات

فلعلها تهبُّ الشُّطُورَ منقَّرةً

مسمومةُ الإنشاء...

يأجملُ بحليبٍ ريشٍ

فى قمرٍ دامٍ،

كه كنتِ أنتِ سَمَاوَتِي، مفتاحَ

نُظْمِي المستحيلِ عَلَى الدَّاحِ

وكنت فجر قصيدة غزلية
 في ظل أشجار الحلة
 كنت مرائي على وجهين حارسه
 الحروب البكر في الأذواق في الأحلام
 نجم الرخ مطروفاً على قلبي،
 السليقة في صباها!
 كلما شريق المذاق بفصه بيضاء
 تهرب فلدّة منى
 إلى عين الدواوين الرحيبة في يدك
 وما أنا متلخراً
 ألك دوماً بعدما تثنان، يا حَجَر
 الطريق الفلسفي
 أرى جسوراً من غبار في يدك،
 قُشور فيه قطرة، لا تَبْرَحُ المعنى،
 وجنوح لفظ الجنون على يدك،
 أرى المسافات القصية مرة
 تنساب في موج الكتابة
 ثم يكسوها السراب
 أرى الكتابة تستعين بالزعر التشبيه،
 كي تنسل من عسس البياض

بغير جدوى
وأطناً يَتَدُّ إيقاعى إلى
تَهْدُجِ الصاكى
تخرجتِ للبداية - مِنْ أعالي السطر
ضجَّ الرَّمْزُ بالشكوى
فلا رامي ولا زفالُ
بقاديرين على انتشالكِ مِنْ فِخَاغِ الرُّيشِ.

بَاقِي هُنَا
تشمُّ العبارة «غيماً فى بنطلون»
ونَضِيعُ فى نَثْرٍ خفيفٍ
لُستُ أعدو جملة العنوانِ
وهى تُطلُّ مِنْ فوقِ
على شبيهى فى المقطع الخفيفِ
أسرابُ العنَّابِ تَمْتَلِئُ فى الركنِ
تنتظر الفِكَاكَ. تَلوحُ عَنْ بُعدٍ.
أطلُّ مِنْ العبارة مُخفناً
بِرُكائى الحَبْرِ
أغبطُ ظلَّ جيرانِ نَدَامَى - يَكُ الجنُّ مِنْهُمْ -
يَهْرَبُونَ بشعرهم

مِنْ شَوْفَةِ الدِّوَانِ ثُمَّ يَضْمُمُ
 حَتَّى جَرِيحُ لَيْسَ تَدْرِيكَ الْقَصِيدَةَ..
 وَغُرُوسُ بَهْرِكَ أَنْ تَنْطَلِقَ مِنَ الْعِمَارَةِ
 أَوْ تَهْلُ مِنَ الْجَرِيدَةِ. (مُهِمْرُكَ) ظَالِمٌ
 فِي النَّفْسِ يَحْرُسُ غُرْفَةَ هَوْنٍ،
 اسْتَعَارَاتٌ بِأَلَّا تَسْبِي نُفُوسُ
 فَتَطْرَأُ أَشْعَارُ جَدِيدَةٍ.
 قُزْحٌ مِنَ الْأَرْقِ الْمَقْرُوءِ،
 ظَلٌّ يَلْهُو بِالْقَرِيحَةِ نَصْلٌ عَامٍ
 بِأَلْوَانِ الصَّفْحَاتِ، لَوْحٌ بِالتَّعَالِيمِ الْآخِرَةِ
 مِنْ شَفَقِ الرَّفْءِ:
 فِي مَقْهَى السُّوَيْفَةِ إِنْكَفَتْ
 بِالْكَلْبِ عَرَجٌ نَحْوَ بَرْجِ الدَّارِ
 يَوْمِيًّا تَمَرَّنَ، مَا اسْتَطَاعَتْ،
 عَلَى (الْبَزَائِلِ) وَ (الْعِيرِيطِ) (*)
 وَتَعَيَّدَ ذَلِكَ الذِّكْرُ فِي الْحَمَامِ
 خَفَّتْ بِالسَّعْوَةِ الدَّاءُ.

ضَوْضَاءُ نَبْشٍ فِي حَوَاشِي الْفَجْرِ.
 ضَوْضَاءُ الْمَهَانِي تَسْبِقُ الْمَبْنَى إِلَى،

تَرَى رَوَّاقِينَ ثُمَّ مُرَرِّينَ يُهَكِّونَ مَطْلَعاً
سَيَمُجُّهَا الذُّرْقُ الطُّلُوعُ الْحَقِيقَةُ
أَتْنَى مِنْهُمْ. أَغْصَرَ مَا تَبَقَّى مِنْ حَلِيبٍ
خَلَّتِي السَّاقِي وَخَلَّتْ طَرِيدَتِي السُّلْطَانُ
وَزَعْتُ أَتْنَى عَلَى الْفَوَاقِي السُّتَيْنِ
فِي الطَّرِيقَاتِ مَقْهَى النَّفَرِ
رَاحَ بِسُخْرِ أَنْسَاغِ الْقَصِيدَةِ
جُمْلَةً بِيضَاءُ تَحْمِلُنِي إِلَى لَيْلِ الْبِدَايَةِ
ثُمَّ نَثَرَ حَانَقُ سَيَرَاوِدِ الْكَلِمَاتِ
لَكِنَّ «الْجَمِيلَاتِ الْنِيَامِ» يُرِيدُنَ
تَحْوِيلَ الْمَخَاضِ
إِلَى رَوَّاقِيَةِ يَوْمِيَّاتِ حَامِيَةٍ..

فِي الْمَلْحَقِ الْأَخِيرِ
نَقَلْتُ لَأَرْجُو أَنْتَهَى عِيُونِي بِالنُّثْرَاتِ:
طَفَرَةُ الْمَلُولِ
تَنْصِيدُ قَلْبِي لِلْفَوَاقِي
إِسْدَادُ فِي شَرَايِينِ الْبَلَاغَةِ
حَيَسَمَةُ فِي الدُّفْقِ
تَلْعِيزُ عِضَالُ

ثُمَّ تَوَلَّيْتُ مُعَادَ الْمَجَازِ
مَعَ التَّحَلُّقِ فِي التَّنَاصُ
إِضَافَةً لِلْحَشْوِ وَالْتَرَقِيعِ وَالْفَقْرِ الْمَحَلِّ
وَالنَّتِيجَةِ:
رَبِّعُ شِعْرِ بَيْنَ بَيْنٍ..

شَعْبِي الْمُلَقُّ فِي الْبِيَاضَاتِ
الْمَجِيدَةِ يَنْقِصُنِي
كَلِّمَا حَوَّاتُ أَبْنِي
الشَّعْلَبَ وَالْتَلْفِيقَ
إِنْزَلِقِي رُوَيْدًا فَوْقَ كَلِّ
وَالْعَرِيَّ الْقَلَمِ الرُّصَاصِ وَتُؤَرِّبُنِي
بِالرَّمُوشِ الزُّدِقِ
مِنْ حِصْنِ الْخَوَالِي
عَيْنَانِ بِالْبَتَانِ بَيْنَ يَدَيَّ
كَيْ أَرَيْنَ الْجُحُورَ الْوَاحِدَةَ
وَأَحْنَسَ الْعُنُورَ
فِي حَانَةِ الْمَهْدِيَةِ السُّفْلَى
- يُوَلِّغُهَا التَّيْجَرُ فِي النَّبِيذِ
وَعَمْرَةَ السَّلَافِ، رَوْنَحَ سُلْطَمُونِ الدَّكْرِ

دَلِيلُهُ عَجُوزٌ، هَلْ يَشْمُ الْحَبِيرَ

أَتُخَابِ الدُّخَانِ الْآنَ؟ -

كُنْتُ قَبِيلَ صَوْتِ الدِّيكِ

أُنْبِئْنِي رِوَاةَ قَالِمُونَ

مَنْ عَيْنِ شَامَةِ

لَنْ الْقَصَائِدِ سَوَاءٌ تُطْلَقُ

سَاقَهَا وَتَوَاتَهَا لِلرَّيْحِ

وَتُطْلَقُ الْعُنُونُ فِي

نَجْمِ الظَّهيرة -

تَارَةً

وَرَقَى وَابِلَى تَارَةً أُخْرَى

إِنَّ

لِلْأَعْيِ الْأَبْرَاجِ حَتَّى

يَتَغَيَّبَ السُّرْطَانُ

وَيُصْغِرَ بَرْجِي نَحْمَةً

وَسُطُورُ كُلِّ الدُّرُجَمَانِ

شِعْرَاؤِكَ الْقَلِقُونَ يَخْتَصِمُونَ

فِي عَقْرِ الرُّجَاجَةِ وَالرُّجَاجَةِ

مَحْضُ تَمْوِيهِ جِنَاسِي

أَرَى الْخَيَْامَ مِنْ رَفٍّ يُشِيحُ بِوَجْهِهِ

عَنَّا، سَلَامًا،

هَامَمُ الْأَضْدَادُ وَالْأَشْيَاءُ جَاءُوا،

قَطَرُوا الْأَحْشَاءَ تَقْطِيرًا، وَجَاءُوا

بِعُضْهِمْ سَيِّئُ الْمَجَائِي

وَبَعْضُ نَشْرَةِ الْخَبَرِ السَّرِيعَةِ .

كَلَّهْمُ بَيْتِي وَبَيْتَكَ، أَهْرُ الشُّعْرَاءِ

كَمْ طَالَتْ لِحَامُهُمْ بَعْدَ سِنِّ الْيَمْرِ !

كَمْ شَحَذُوا الْفَرِيحَةَ بِالصَّنَاغِ

تَنَائُرُوا مِثْلَ النَّشَائِرِ فَوْقَ

قَارِعَةِ الْقَصَائِدِ

يَبْتَرُونَ مَقَاطِعًا شَتَّى . وَقَدْ قَالُوا

عَلَى مَرَأَى مِنَ النَّقَائِدِ

هُمْ يَكْسِرُوا عَلَى أَقْلُهَا مِنْ سَوْءٍ قَصْدٍ،

وَهُمْ خَطَفُوا الدُّرُوبِيتَ الْفَضْلُ

مِنْ قَلْبِ الْمُؤَشَّحِ

نَوَّخُوا الْإِيقَاعَ بِالتَّمْوِيدِ .

هِيَ ذِي بَقَايَا الرِّيشِ

تَنْدَى

مِنْ جَبِينِي الْمَقْطَعِ الْمَاهِي:

- سَأَخَذَ حَفْنَةً مِنْهَا
عَلَى مَضْضِ مُوسِيقَى صَرِيحٍ -

شِعْرَاؤُكَ الْحَنِيفُونَ يَحْتَشِبُونَ
قَصْدَ النَّفْخِ فِي الْمُبْنَى
وَفِي حَلْقِ الْقَوَافِي
مَلْطَمِي أَصْنَعِي الْخَتَامَ بِرِغْمِ
صَوْتِ الْبَحْرِ أَمْسَيْتِ الْهَوَامِشَ
مَحْضَ تَمْلِيْقٍ شَفَاهِي
عَلَى نَصِّ أَصَاعَتِهِ الدَّرَاةُ
وَأَبْنَلُوا الْعُنَان: قَبْضُ الرِّدْنِ
بِخَانٍ مَكْرُوكَةٍ جِدًّا:
شَرِيقٌ بِخِمَاضَةٍ فِي الرِّدْنِ
فَصٌّ مِنْ لُصُوصِ النَّيْرِ
عَتَبَاتُهُ فَرَاتٌ تُحْدَى

لا تَسْ.
فَبِكَ بَعْضُ أَسْلَافٍ عِجَافٍ
عَلَّقُوا الْأَقْلَامَ
وَانْشَرُوا خِفَافاً فِي دَوَابِنِ انْفِقَ
مَثَلِ الْجِرْفَطِيِّ وَالْمُسَيَّبِ وَالْمَغْرِيْبِيِّ الْآبِنِ
وَابْنِ أَخِيهِ لَوْقَا وَالدَّرَاوِشِ الثَّلَاثَةِ:
أَسْخُلُوفٌ، حَكِيمٌ تَارَةً -

والمَلَكِيَّةُ هِرْجَاوَا.. وَالنَّبِيَّةُ سَوَفْ تَكْتِي..

فلانة مغزل

فَوَارِسُ خُصْرُ

جَنَاسٌ عَتِيدٌ يَعودُ إِلَى البَيْتِ

لَفْظُ يَدُوكُ عَلَى البَابِ

نُعْتُ يَنْطُ عَلَى المَائِدَةِ

وَأَنْتُ تُشَاهِدُ فِيلِمَ الطَّوْغِيرَةِ:

«عَوْنَةُ بَوْدَا» بِدُونِ اكْتِرَاثِ

بِكَاسِ النَبِيذِ إِلَى النِّصْفِ.

أَوْدَاقُ عَشْبِ سَمَطَلَقُ بِالنِّصْفِ

شَيْئًا فَشَيْئًا، عَلَى صَبِيحَةِ فِي التَّلَوِجِ

تَتَوَجَّعُ مَشْهَدُ فِيلِمِكَ، قَبْلَ النِّهَائَةِ

تَحَنُّو الدَّوَاءِ، خَرِيفٌ عَلَى النِّفَافَةِ

كَمَتَّبَةٍ دَارِ سَعِيدَةٍ.

نَحْرًا.

وَحَكُّكَ صَدَى الرِّيحِ مَا شَبَّتْ

لَكِنْ تَرَفُّقُ بِعَشْبِ القَصِيدَةِ.

(المغرب)

إشارات:

- ١ - البرابرة: ج بريرة: لفظ يُطْلَقُ عَلَى الأبيات العامية الوارثة فِي الموشحات القصيدة المُنَمَّاة.
- ٢ - العَتِيد: ج عَيْتَلَة: انشطار من الغناء المغربي الشعبي، ذات صدى وقوالب لحنية وأدائية متنوعة بتتوُّع بَرَابِيِيِ المغرب
- ٣ - الجَانِي: شاعر مغربي تقليدي.

لا يزال للبعض فائدة^(٢)



كان فوستر يساعد زوجته السابقة في تنظيف عليّة البيت الذي كانا يقيمان فيه ذات يوم وتعرضه الزوجة للبيع الآن، عندما عثرا على دزينات من اللعب المكسورة والمنسية هناك: بارجيسى ومونوبولى ولوتو^(٣): لعب تقلد استراتيجيات سوق البضائع وتحرى الجرائم ومضاريات العقار والدبلوماسية العالمية والحرب: لعب بلوالب ومكعبات زهر وحروف ورجال فضاء من الورق المقوى أو سفن حربية من البلاستيك، لعب اشترت بأسعار رخيصة وأخرى اشترت من المحلات الراقية المحصنة على أنغام الموسيقى بأمال الكريسماس، لعب تم التمتع بها فى عصرية عيد ميلاد ويضع عصريات بعدها ومن ثم أفسح لها الطريق، ناقصة من قلعة أو قطعتين، لكي تذهب إلى الخزانة ومن ثم إلى الطيلة.

على الرغم من ذلك، كانت تلك اللعب، فى عليها البراقة المسطحة بين صنائيق الخزروات والملابس التى صغرت، لا تزال تحتفظ بقيمتها: لوالب منصاتها الصغيرة لا تزال تعمل، ومنطق تعليماتها لا يزال مثيراً للتشويق، إذا ما أعطيت الفرصة.

(١) القصة . Stiu of som use . ملخوذة من مجموعته . TRUST ME .

(٢) جون ابدايك روائى وشاعر وكاتب قصة أمريكى من مواليد ١٩٣٢ بنسلفانيا تخرج فى جامعة هارفارد عام ١٩٥٤ ثم عمل بين عامى ١٩٥٥ . ١٩٥٧ فى صحيفة النيويورك التى كان يكتب لها القصص والقصائد وعروض الكتب، يقف الآن فى طليعة الكتاب المجددين فى أمريكا وله تسع مجاميع قصصية وخمسة كتب شعر ومسرحية واحدة واثنى عشرة رواية. من أشهر أعماله: أركضى أيها الأزنب، ريش الحمام، أعمدة الهاتف، أنواج، متاحف ونساء، رؤية روجر، مراجعة الطبيعة، مشاكل وقصص أخرى.

- ماذا سنفعل بكل هذه اللعب؟

صاح فوستر بشيء من الألم على أفراد عائلته الذين كانوا ينتشرون فى أعلى وأسفل سلالم 'العلية' صاح الابن الأصغر وكان قوياً فى التاسعة عشرة من عمره:

- أيمكن أن تكون الإرادة الخيرة بحاجة إليها؟

قالت زوجته السابقة وكانت لا تزال زوجة بما فيه الكفاية لتعتقد أن كل أسئلة زوجها تستحق الإجابة

- اعتدنا أن نعطي أشياء مثل هذه إلى دور الأيتام، ولكنهم لم يعيدوا يسمونها دوراً للأيتام اليس كذلك؟

قال فوستر:

- إنهم يدعونها الآن بالبيوت الأمريكية الاعتيادية.

ابنه الأكبر، ذو اللحية الشهباء، والذي أصبح يبلغ الثانية والعشرين. قال.

- إنها لا تعمل على أية حال. وكل لعبة منها قد فقدت شيئاً.. وهذا ما أدى بها إلى الغرفة العلوية

- إذن لماذا لم نرمها جميعاً فى حينها؟

سأل فوستر وكان عليه أن يجيب نفسه. الجبن كان هو الجواب والكسل إشارة إلى الماضي.

أولاده الذين تبدو عليهم إمارات التمرد جاؤوا ونظروا من خلف كنفه إلى تلك الثروة المهجورة من الألعاب ثم بصمت تطلعوا معه إلى تلك الأيام السعيدة بالفعل التى ارتبطت بهذا الموديل أو ذاك من الأسهم والمربعات الملونة لقد مسست حياتهم هذه العملات الكاذبة والمعدادات ذات يوم والمتعة قد تدفقت فى مررات هذه الخضاءات المربطة ولكن الوقت مضى.. وبالكاد تبتت الذكرى.

- هيا أرموها.

قال الابن الأصغر بصوته الرجولى. وكان قد استعار شاحنة بيك أب من صديقه من أجل حملة التنظيف هذه وركنهما فى المرجة الواقعة تحت نافذة العلية لكى ترمى القطع الصغيرة من انفغايات مباشرة إليها، أما القطع الكبيرة فكانت تحمل من أسفل السلم وعبر الصالة الأمامية للبيت حتى امتلات الشاحنة بالنضائد القديمة والساعات الراديوية المكسورة والأحذية القديمة المنبوذة. وأصبح ضرب أرضية الشاحنة بالأشياء المقدوفة من أعالي البيت لعبة بحد ذاتها فكان فوستر يرمى اللعبة تو الأخرى على هدفه الذى يبعد طابقين إلى أسفل وعندما يصيب الصندوق هدفه ينفجرون، مبعثرين مكعبات الزهور والعملات الكاذبة والمعدادات والكارات فى الهواء وعوق المرجة أجد الصناديق ويدعى فى الفأر عطاؤه

يظهر أولاً صاحكين مجتمعين حول شعار اللعبة، انجرف إلى أحد جوانب الشاحنة ليضرب سورهما وتتناثر مكوناته البلاستيكية في حوض الزهور. مجموعة من شيء آخر يدعى بسباق الجرافات! عامت بهدوء مثل رقاقة ثلجية قبل أن تهبط، محططة القيمة، نوى حشمية فراش ملوثة أدرك فوستر في عمق الفضاء النازل سبب كآبته: إنه لم يلعب بما فيه الكفاية بتلك اللعب فيما مضى أما الآن فلم يعد يريد أن يلعب.

لو كان هو وزوجته قد تجنبنا الطلاق لكانت تلك اللعب، بالتأكيد، تواصل جمع الأثرية في العلية الهادئة، ولم يكن الأسف ل يظهر. لعب طفولته لا تزال مضغوطة في علية أمه. وفي زيارته الأخيرة لها، تسلل إلى هناك وأدار زنبرك علية الدوسلدان^(٩) فاستجابت بضربة غاضبة من جرسها وضربات مينة قليلة فوق مطبعتها. لوحة مائلة بأحاديث متحدة المركز تستعمل لدرجة الكريات الزجاجية لا تزال هناك أيضاً تنتظر طفولته لكي تعود. ومعها مكعبات الحروف الهجائية وطاقرائته المصنوعة من الرصاص.

زوجته السابقة وقفت حيث كان يحتل نافذة العلية وسألته:

ـ ما بك؟

ـ لا شيء... تلك اللعب لم تكن مستعملة كثيراً.

ـ أعرف، لقد حدث كل شيء بسرعة. من الأفضل أن نتوقف الآن. لأن ذلك يجعلني حزينا

خلفه، كان أفراد عائلته قد اتوا تنظيف العلية، وأصبحت الغرفة ذات السقف المائل فارغة وخائفة بعزلتها. سأل فوستر من الفراغ:

ـ كيف تحتلن الأمر؟

قالت.

ـ أوه، إنه متعة. عندما تجد نفسك في وضع معين فتخل عن القديم وامض مع الجديد. إن الناس الجدد يريدون لطفاء ولديهم أولاد صغار.

نظر إليها وتساءل مع نفسه إن كانت شحاعة فعلاً أم هي قاسية القلب. ارتجفت العلية بهزات خفيفة فقالت الروجة: إنه جيد.

لقد اتخذت لها صديقاً، وهو محاسب رياضي صخم الجثة هارب من بيته محلية محافظة إلى مدينة مجاورة. عندما صفق تيد باب المطبخ تحت طابقيين، تمايلت المظلة الزجاجية لصباح الكيوسين، والتي لم يهل لفوستر فيها من النافذة

ولم تكن قد استعملت لفترة طويلة، تمايلت بمساكناتها النحاسية وكأنها تعبر عن إشارة ضعيفة تشبه أغنية يطلقها زنبور ساقط في الفخ. جان الوقت لفوستر كي يرحل. صرت ركبتاه المغبرتان عندما وقف. سبقت خطوات زوجته المتلهفة إلى أسفل عبر البيت المفرغ من الأثاث، تبعها وهو يحمل المصباح، ووضعه أخيراً على السطح الخالي لخزانة كتب كان قد صنعها فيما مضى في مدخل الطابق الأول. تذكر كيف ربط اللوح العلوي بقطعة فاخرة من خشب الصنوبر الخالي من العقد وكيف ثبتها من أماكن في الجهة السفلى من اللوح حتى لا تبرز ربوس المسامير إلى أعلى وتشوه نعومة السطح وعلى أية حال، فقد كانت الغرف والصالات الفارغة والطبخ مليئة بالدفع والحياة وبشك مفرط. سأل الابن الملتحي:

.. هل تريد بييرة يا أبي؟ تيد جاء ببعض منها؟

التمع ظاهر كلف الابن وهو يحمل العلبة الندية، بشعر ناعم أشهب، ابتسمت له صديقة الابن، وكانت ترتدى اقراطاً حجرية ويلوذة من نوع خاص وشعرها مغفوف بمعدل كبير مردان بالرسوم بحيث يرسل لطفة سوداء من الشعر فوق أحد الصدغين وتلقف مستندة إلى الموقد المنطفئ، ومن الطريقة التي ابتسمت بها لفوستر شعر بأن تلك الحظة تحاول التوسع لإفساح مكان له.

.. لا.. شكراً. من الأفضل أن أذهب.

شد تيد على يد فوستر كما كان يفعل دائماً كان له جلد وردي رقيق وشعر فضي يشموح بنعومة وكأنه مصنوع بشكل ميكانيكي. ولم يستطع فوستر أن ينظر في عينيه أكثر مما يحدق في عين الشمس وتساءل كيف يمكن لبرهيمي مثل هذا أن يزوج نفسه في عمل تافه كهذا.. إلا أن تيد لم يساعد في العلبة لهذا اليوم لأنه كان في إجازة بمدينة القديمة يزور توميه المراهقين.

قال،

.. سمعت أنك أنتجرت عملاً رائعاً اليوم.

قال فوستر:

.. هم الذين أنتجروه. ولم أكن ذا نفع كبير. جلست فقط دائنخاً بكل تلك الأشياء التي نسيت أنني اشتريتها ذات يوم.

قال ابنه يذكره:

.. بعضها كان هدايا.

ثم مرر العلبة إلى أبيه فمررها أبوه لأنه فرغعت الغطاء الصغير الذي يصدر ذلك الصوت المبتذل بسقف لم تكن الأم

شغوفة بالبيرة، ومع ذلك رفعت العلبة إلى فمها.

قال فوستر:

- أعطني رشفة.

ثم أخذ العلبة منها رايتلع جرعة كبيرة عندما فتح عيديه كانت كف تيد الكبيرة تلحق ذقن المسز فوستر بينما إيهامه يعرف لطفة ويسخ على فكها لم يكن فوستر قد لاحظها. وقد جعل ذلك وجهها يبدو صغيراً ومبوراً ونائماً. كما لاحظ فوستر في تلك اللحظة أن تيد يرتدى حلة العطلة الرسمية بترتيب كامل يثير الضحك. سروال من الجينز الأزرق الممسوح وحذاء تنس خفيفاً وقميصاً باكامام مكشوفة إلى الخلف وكانت تلك الحلة معبرة عن عمره وعن فرط تورهه الشرياني، لقد راهما فوستر فجأة كشائتي مؤثر ومسن وتلك الملاحظة بدت كإنه نه للإلتصاف.

أعاد العلبة بيده فقالت زوجته السابقة:

- شكرًا للمساعدة

قال تيد:

- نعم... نشكرك حقاً.

ثم أضافت بشكل غير متوقع ويصوت مخفض:

- تكلم إلى تومي.

كانت لاتزال تحاول تأخير مغادرة فوستر.

- إن الأمر أصعب عليه مما يُظهر.

نظر تيد إلى ساعته، شيء سمين أسود الوجه يمكن ارتداؤه والغوص تحت الماء ثم قال:

- قلت له لا تتأخر لئلا يفلق 'المستودع' أبوابه

اشتكى 'خوه قائلًا

- إنه يتسكع طوال اليوم ويلتصك حول أشياء قديمة والآن. فإن المستودع على وشك أن يفلق أبوابه

قالت الزائرة الخجيرة بإشراقة غريبة وكأنها تعيد شيئاً سمعته:

- إنه حساس جداً

فى الخارج كان الفتى يلتقط النفايات التى سقطت بعيداً عن الشاحنة راح فوستر يساعده فى لم زبنيات العملات الكاذبة (التوكينات) ومكعبات الزهر المنتثرة على العشب. بعضها كان منقوشاً عليه وجوه صغيرة لأوليف وأويل وسنافى سميث وداكود^(٦) والبعض الآخر بأرقام هيروغليفية وأحجار وشدات ومسدسات شفراتها لم تعد موجودة. ملا كفه من تلك النواعم وحملها إلى تومى ليراها.

- هل تتذكر لائ شىء تستعمل هذه الأشياء؟

قال الفتى بدون تردد:

- إنها لعبة اللوتو. ولعبة اسمها حصى المقامرین كانت لماكينة من ماكينات اللعب^(٧).

ثم رفرف فى عينيه بريق الأرباح القديمة وهو ينظر إلى دش النواعم فى كف أبيه. كان الفتى أعرض صدرًا من أبيه إلا أنه كان أقصر منه.

سأل تومى:

- هل تريد أن تتركب معى إلى مستودع النفايات؟

- أريد ذلك. لكن من الأفضل أن أذهب.

إنه، أيضاً، لديه حياة جديدة ليتدبرها. وقد أصبح فوستر يشعر بوقوفه فى ذلك البيت المتروك أنه فى المكان الخطأ إن لم يكن فى الفخ. لقد بدأ يتذكر الآن كيف علم ابنه الشطرنج هذا ولكنه أوقف الدرس وهو يراقب بحزن الرأس الصغير المنحنى على الملكة المحاصر وهو يخسر.

قذف فوستر العملات الكاذبة فى الشاحنة.. أصدرت خشمخشة قبل أن تستقر على الأرضية المعدنية للشاحنة فسأل ابنه:

- هل يحزنك هذا؟

قال الابن:

- كلا.. أو نوعاً ما.

قال الأب وأعداً:

- ستكون على أحسن ما يرام وأنت تعود بشاحنة نظيفة كنت أحب الذهاب إلى مستودع النفايات حيث تتكدس كل

السعادات القديمة وكل النوارس أيضاً

قال تومي:

- لقد تغيرت الأمور منذ أن رحلت. فهناك تعليمات جديدة الآن. والسيدة المسئولة هناك صرخت من في آخر مرة لأنني وضعت الأشياء في المكان الخطأ.

- أحقاً فعلت

- نعم. كان شيئاً مخيفاً.

ثم أضاف وهو يرى أباه ملوحاً:

- لن يستغرق الأمر سوى عشرين دقيقة.

بالرغم من ضخامة جرمه فقد كان وجه تومي خالياً من الشعر وبين حاجبيه السميكتين كان هناك فراغ مدور كالمصد يشبه الوسادة التي تتجدد بين حاجبي الطفل قبل البكاء.

قال فوستر:

- حسن.. لك ما تريد.. ساتي معك. وسأحميك



أنا يا صديقى
أسير مع الوهم - أرى
أبعم - نحو تخوم النهاية
نبياً غريبه الملاح أفضى
إلى غير غاية
سأسقط، لأبد،
أسقط، يملأ جوفى الظلم
نبياً، قتيلاً ومائتاً بعد بآية
وأنت صديقى،
وأعلم، لكن قد اختلفت به طريقى
سأسقط، لأبد يملأ جوفى الظلم
عذيرك، بعد
إذا ما التقينا بذات منام
تفوق الغداة وتنسى
لكم أنت تنسى
عليك السلام

تيسير سبول

«الأعمال الكاملة - ١٨٠»

تيسير سبول، ابن بادية الجنوب، غصن أخضر
أزهر على شجرة الأدب فى الأردن، قصفه بيده بعد أن
مثل طوال حياته القصيرة العاصفة، بحق، بصفته
إنساناً، ووصفته أدبياً، النقاء الإنسانى والبحث عن المثل،
والدفاع عن المبادئ، فعندما صدمته الحياة بفواجعها
القومية، وفجعته فى مبادئه ومثله، جرحته روحه، ولم
يستطع تجرع مرارات إذلال قلق النفس، وإن ظل،
بالتأكيد، مرتاح الضمير.. كما كان يسعى ويداب دائماً
أن يكون؟! ولأنه كان دائماً يجسد ضمير الأمة المرفه،

تيسير سبول الإنسان والأديب

فقد اختصر بموته أزمة جيل من مواطني أمته الوطنيين: فهو ينتمي إلى جيل فتح عينيه على نكبة فلسطين الدائمة، ويرومانسية صداقة، راح مع أتراك له كثيرين يحملون بالخلاص: التحرير والعودة والوحدة، فانتفى في شبابه المبكر إلى أحد الأحزاب القومية. وعندما وقف على عيوب كثيرين من المسئولين فيه أعلن احتجاجه وانسحابه. ويدرك المتأمل في حياة تيسير، بمراحلها كلها ومن خلال الوظائف التي تسلمها، كيف كانت طينة الرجل رافضة كل زيف أو اصوجاج. مع الالتزام بالشعور، بالواجب والمسئولية، مما جعله يعيش حياته كلها محتجاً على عالم أمته من حوله، إلى حد أنه (نبر) موته، وأعلنه احتجاجاً أشد على هذا العالم.

يتفق أحدنا، تيسير وعارفه وداسوه على أنه كان، بالإضافة إلى ذلك، كان يتسم بالاستغراق في الحزن، وبالصديق، بالجرأة والشجاعة الأدبية، ويتسخم الحس الإنساني لديه، وأرى أن أضيف إلى صفتي الصدق والذكاء صفة ثالثة، هي إنشائية. وهذا الثالوث من صفات الجوهر الإنساني فيه، خلق منه شخصيته التي عرفه بها أصقاؤه وعارفوه، ويمكن أن يعرفه بها أيضاً دارسو أدبه وآثاره، فهي التي جعلته صانعاً مع نفسه ومع الآخرين في كل ما يعمل. وبهذه الصفات مجتمعة شفى في أدبه تنقيحاً وتقنياً إلى حد التمزيق والتحريق. وبها أيضاً حاكم مواقفه ومواقف الآخرين في الحياة. وهي في رأيي، كانت دافعه العميق إلى تدبير انتحاره في ظروف الأمة، برضا وعن طيب خاطر، انسجاماً مع نفسه ومع ضميره، وتجسيدا لصدقه ومثاليته. ولو لم ينتحر تيسير في ذلك الخميس الأسود من تشرين الثاني عام ١٩٧٢، فكم مرة، تظنون،

أن أصدقاه كانوا سيردونه عن محاولات الانتحار أمام مرارات الإذلال الحية التي عاشتها الأمة ولا تزال تتمرص في تجربها منذ ذلك اليوم، ولا يطيقها إلا أولو الصبر، دون العزم؟

وتيسير كان لابد أن يموت شاباً لم يكد يتجاوز عتبة العقد الرابع من عمره بخطوات لم توصله إلى منتصف الطريق إلى شرفة ذلك العقد، فقد تحمل الموت بيده، كأنه لم يطق أن يتحقق فيه، رغم أنه، مقولة أبي يوسف الكندي الفيلسوف في أبي تمام الشاعري، وقد رآه يوماً ينشد بعض شعره، نقال «هذا الفتى يموت مبكراً، فإن عقله يأكل من جسمه، كما يأكل الأسد الصقيل من غنمه».. وهكذا حدث! ولا أريد أن أخضع نفسي لإغراءات الحديث في موضوع انتحاره، وقد أفاض في بحثه بعض دارسيه، ومن أبرزهم الصديق سليمان الأزعي.

وإشباعاً لمطالب نكاته ومثاليته، كان تيسير سبيل واسع المطالعة، عميق الثقافة، فقد دفعته مواهبه الأدبية إلى القراءة في التراث القديم والحديث، وإلى مطالعة الكثير من مواد الثقافات الإنسانية المعاصرة:.. ثقفت على أدبيات الفكر القومي العربي التي صدرت في الخمسينيات والستينيات، وقرأ أدبيات الفلسفة الوجودية كل كتب: سارتر وهيدجر ووليسون وسيمون دي بوفوار والبيركامو، وقرأ الروائيين العالميين مثل هيمنجواي وشتاينبك وجاك لندن وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وقرأ لفظة نيتشه، وقرأ روايات نجيب محفوظ، وحناً مينة، والطبيب صالح، وحليم بركات، وغسان كنفاني وغيرهم، وقرأ أشعار

السياب، وخليل حاوي وصالح عبد الصبور وغيرهم، وقرأ لشعراء عالميين مثل: لوركا، ومايكوفسكي وسان جون بيرس، وإليوت، وقرأ لأعلام الصوفية - عام ١٩٣٧ - مثل: الصلاح والسهوردي وابن عربي، والفقرى، كما قرأ تفاسير عديدة للشعر الكريم، وقرأ المتنبي وأبي العلاء وغيرهما . أما الكتاب الهام جدا من وجهة نظر تيسير فهو كتاب «سقوط الحضارة» لشيبنجنر . . وكان تيسير ولا أبالغ - قد قرأه إلى درجة الإتقان^(١) ويؤكد هذا الكلام الأخير ما يذكره صديقه فايز محمود حول تبجيل تيسير للفرة، نتيجة ردة الفعل التي أثارها لديه شطط هوان (ماريخنا) منذ عهد متقدمة، ولهذا كان يقف طويلا أمام الجملة الآتية التي وردت لاشينجنر في كتابه «دهور الغرب»، وقد ناقش معظم أصدقائه فيها: - محكمة التاريخ كانت أبدا تضحي بالحقيقة والعدالة على مذبح الجبروت والعرق، وكانت دائما تقضي بالإعدام على أولئك الناس أو الشعوب التي كانت تحتزن من الحقائق أقل مما تحتزن من الأفعال، ومن العدالة أقل من القوة^(٢).

وهو، وإن كانت أعماله وأثاره الأدبية قليلة، نسبيا، في حجمها، فإن ما تمكسه من تنوع في ضروب الأدب وفنونه، يجسد تعدد مواهب الرجل وتنوع قدراته حيث كتب الشعر والرواية والقصة القصيرة والمقالة والخطابة، كما كتب في النقد الأدبي وفي الفلسفة وفي الفكر القومي والإتساني، وترجم بعض الآثار - الأدبية الأجنبية، وأرجو ألا يذهب الظن بأحد أن انتحار تيسير قد أضفى على أدبه قيمة، والحقيقة على العكس فإن أدبه هو الذي

أضفى على انتحاره كل أصدائه وأهميته ودلالاته جميعها.

عرف تيسير بقدراته الأدبية اللافقة من خلال نظم الشعر في مرحلة الدراسة الثانوية، ونال في هذه المرحلة جائزة إبداعية على قصيدته له تشاء الحقيقة أن يختصر عنوانها حياته ويجسدها في ظروف الأمة حياته في هذه العنبرة وثالث بعنوان «أصابعي وأى غنى أضعاء»، وهي مفقودة من بين تراثه الشعري. ويشكل ديوانه «أحران صحرائية» مع روايته الوحيدة القصيرة «أنت منذ انبؤم» بالإضافة إلى قصتين قصيرتين «صباح لديك» و«هذنى أحمر» صلب تراثه الأدبي بمسامة، وحقيقة تراثه الإبداعي الذي وصل إلينا. وإذا حاولنا أن نربط بين عمليه الرئيسيين في هذا التراث، الديوان والرواية، وبين نزعة القومية العروبية، فإننا نستطيع أن نستطيع في عنوان الديوان الرمز الجغرافي المكانى (الصحراء) على العروبة والإنسان العربي، كما نستطيع أن نستبطن من خلال شفقسية (عربي)، الشفقسية المصورة الفاعلة في الرواية، الرمز التاريخي القومي عليها.

ويضم الديوان أربعة وعشرين قصيدة ومقطوعة، كلها على نمط الشعر الحديث، شعر التفعيلة، وتحمل معظم قصائده الديوان توارخ نظمها. وتتراوح هذه التواريخ بين عامي ١٩٥٩، ١٩٧٣ (طبعة الديوان الثانية، ضمن الأعمال الكاملة، وقد صدر عن دار ابن رشد بيروت ١٩٨٤):

إذا كان العنوان كما يقول شكري عياد «هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، وهو الإشارة الأولى التي

مستوحداً إلى كهف الغربة والضياع حتى بين أهله ومع أصدقائه، ومن هنا أيضاً جاء نمجه بين أحزانه الفردية وأحزانه الوطنية/ القومية - الإنسانية، فسما بها كلها إلى مرتبة التلاحم والحلول، بحيث لم يعد سهلاً التفريق بين هذه الأحزان فى كثير من الحالات، كما لم يعد فى مقدوره التخلص أو التطهر من عذاب الإحساس بخيطة الإنسان حتى لقد أصبح يرى أن السيد المسيح لم يعد قادراً على إنقاذ الحياة الإنسانية، أو افتداء بنيتها من البشر، وبالرغم من كل ذلك، فإن أحزانه ظلت تستبطن قدراً من روح الزهو والبساطة أكثر مما تشي بروح الخور والانكسار .

إذا تذكرنا أن دراسة تيسير الجامعية كانت فى كلية الحقوق، فإننا يمكن أن ندرك أثر هذه الدراسة القانونية الشبيهة فى بعض جوانبها وأحكامها بقوانين المنطق فى إبراز الجانب الذهنى الفكرى فى شعره إلى حد طفيفان هذا الجانب، فى أحيان كثيرة، على الجانب العاطفى لدى الشاعر خصوصاً فى مطالع قصائده وفى بداياتها، وربما أسان على هذا الاتجاه ورشح له اهتمامات الشاعر بالدراسات الفكرية القومية والإنسانية والحضارية، وبالدراسات النقدية، مما جعله أقرب إلى توقد العقل والتعاضد ذهن منه إلى اشتعال العاطفة وترويح الوجدان، وقد قرب ذلك كثيراً من أجزاء قصيدته من حدود التقريبية والوضوح دين التردى إلى درجة التدنى والتسطح، ونحن لا نلصق من شعره الميل إلى الاعتماد على التصوير الشعرى كما لدى النسياب مثلاً، فقد ظل من هذه الناحية أقرب إلى الشبه ببعض أشعار صلاح عبد الصبور فى بعض مراحل شعره الأولى وقد كان تيسير يحمل لى تقديراً خاصاً وربما أشبه فى

يتوسلها إليه الشاعر أو الكاتب. (و) أنه النداء الذى يعث العمل الأدبى إلى مبدعه.. (و) ربما اعتمد الشاعر على العنوان فى تصيد مفتاح النغم الذى يبنى عليه قصيدته^(٣) أو مجموعته الشعرية، فإن ديوان «أحزان صحراوية» يجسد هذه المقولة ويمثلها خير تمثيل فى جملة وفى تفاصيله، فهو ينضج بما ضمه به تيسير من فيض أحزانه وتدور قصائد الديوان فى معظمها حول الحزن والياس والتشكى، حتى لقد أصبح النغم الحزين عند الشاعر هو (النوتة) التى يبطن بها عواطفه، وتستولى على عقله وتفكيره وتحكمها، لقد ظل تيسير يحس بالغربة العميقة الحارة فى حياته وبين الناس، فهو ذلك العالم الذى يريد الحياة برية أو أقرب إلى البراءة، ولكن هيهات ومن هنا كانت فجعيته بالحياة من خلال مجابهته معها بشخصية الإنسان الفرد الواعى الذى يحس بعجزه وانكشاف ظهوره فى هذه المجابهة، خاصة بعد انضمامه من التنظيم الحزبى الذى كان يحول عليه فى تحقيق الكثير من الآمال والطموح ومما زاد فى إحساسه بهذه الغربة ثقافته التى دفعته إلى الاقترب بهذا الحزن من حدود التأمل من خلال محاولات النظر العميق إلى جوهر الحياة وحقيقة الكون، وكان فى هذه الأحوال جميعها يخفق فى إقامة التناغم مع الوجود والحياة والناس، فهل كان فى مقدوره بلوغ حد اليقين فى معرفة كنه بعض مظاهر هذا الوجود؟ ثم هل كانت الحياة فى يوم من الأيام، قادرة على أن توفر له الاطمئنان إلى حقيقة البشرية وقد طغت المادية والمصلحة فيها وهيمن التفاف فى علاقات الأفراد؟ والناس، حتى الحبيبة من بينهم، هل كانت قادرة على إعلاء حالة الطهر والشرف الفطريين؟ ومن هنا، فقد فاء فى حياته، وأعياء مستثيراً

ذلك أيضاً الشاعر الفلسطيني **معين بسيسو** ولاغربة فكلهما يصدران عن يتابع ثقافية متشابهة وملتقيان على مفاهيم مقاربة ومتوازنة.

ويمكن القول أن شاعرنا قد حمى قصيدته من التفتت، ووفر لها قدراً واضحاً من التماسك والتأثير بصدد مواقفه وجميعيتها ويقره من الصعوبة والبساطة ويعدّه عن التعقيد، ومن خلال قدراته اللغوية وتواجده الأفكار والمعاني المومنة، وبما خلقه في كثير من أجزاء قصيدته من أجواء موسيقية انسيابية مريحة كان ليروز القافية في الغالب دور واضح من هذه الناحية، وبهذا كله، كان اجبو النفسى في قصيدته أقرب إلى النفس ويعدّ عناصر التأثير، وإذا كان ذلك يبرز في كثير من جوانب قصائده فإنه أشمل وأقوى بروزاً في ترجمته بعض رباعيات الضياع عن الإنكليزية حيث تفتن في صوغها صياغة محكمة على نمط الشعر العمودي فجاءت موشاة في بروج من بهاء الفن والموسيقا، ومجزعة بعروق من جلال الحكمة والعقل.

ويتمثل العمل الأدبي الثاني ل**تيسير** في روايته **انقصيرة** «أنت منذ اليوم» وتعتبر ضمن الأعمال الروائية العربية المتميزة في أدب ما بعد حزيران ١٩٦٧، وقد فازت في عام ١٩٦٨ بجائزة دار النهار اللبنانية للنشر مناصفة مع رواية «الكابوس» ل**أمين شنان** وهي تذكر في هذا المقام برصيفتها في هذه الفترة «سداسية الأيام الستة»، رواية **إميل جيبى** الذائعة الشهرة.

يذكر صادق عبد الحق كيف كان صديقه **تيسير** بعد حرب حزيران مروراً وساخراً، وأنهما، في اليوم الثالث للحرب، نزلا مع آخرين إلى الجسر.. وشاهدنا

جميعاً تلك اللوحة البائسة لحرب حزيران .. تلك التي رسمها (**تيسير**) فيما بعد في روايته .. أنت منذ اليوم. حين كنا عاتدين نصعد مرتفعات السلط عشرة أو أكثر في سيارة واحدة قديمة، كان **تيسير** يردد بلا كل من نشيد وطني لازمته «أنت منذ اليوم لى يا وطني».. يعيدها، ويعد صوته به يا وطني في نبسة مزيج من التهكم والحزن والغنى. كنا جميعاً .. كما قلت مراراً .. ميللين بالحزن والعار. ومن هذه اللازمة لذلك النشيد الوطني اختار **تيسير** عنوان روايته (٤). وكان **تيسير** قد تحدث في مجلة - شعر - الصادرة في ربيع عام ١٩٧٨ عن الدوافع التي كتب روايته تحت تأثيرها، فقال: «إننى إثر الهزيمة رأيتنى لا أستطيع أن أثق بأية حقيقة سابقة، كل المؤسسات التي كانت تبدو عائلية وتشكل زعامة نفسية للمرء بدت بالهزيمة لا شئ، لا شئ البتة .. وكنت أريد أن أبدا بشئ واحد مؤكد، لأقف عليه وأقول: هذه أرض صلبة، وأقف عليها وأستطيع أن أرى من فوقها. كنت أعتقد بكتب الحقائق السابقة، فمن أين أبدا؟ من نفسي.. على ألا أحاول الخداع..» (٥).

حقاً، كانت هزيمة ١٩٦٧ الكارثة دليلاً على إفلاس النظام العربي في كل جوانب الحياة، وقد هدت، بثقلها الرصاصى النفس العربية ورضفتها. وكما تعمق في نفس **تيسير** وتنامى معها ويدها شعور الاختناق والغربة، فقد زاد لديه في المقابل، إحساسه باليقظة على حال أمته وانتمائه القومي، فاثمعت نار الهزيمة في أعماقه وشوت نفسه، وإنى أى درجة كان انشغاله بالتفكير فيها، واستغراقه في رصد دلالاتها وأبعادها، وقد أدرك ما ستجنيه الأمة من شوار شجرتها المرة، وإن ذلك، راح، في روايته، يشخص أمراض الأمة ويعرى

النظام العربي بعمامة، بفكر مدقق، وبمصافاة خبير وطني مخلص وبصراحة، من خلال تجسيده عيوب مؤسسات هذا النظام ونقضها، بدءاً من مؤسسة البيت والأسرة ودور الأب في هذه المؤسسة التي يحكمها القمع والإذلال، حتى مؤسسة المسجد، مروراً بالمؤسسات الحزبية والعسكرية، والمباحث العامة، والإعلام، والمثقفين، حتى دور الجنس في حياة الفرد، وقد أراد بذلك أن يفضح درجة الضواء في شخصية الفرد وفي بذاته النفس، وحالة التسميب والافتقار إلى الكفاية والأمانة، وبالتالي فقدان الإحساس بالمسؤولية وعدم توافر التخطيط للأهداف الوطنية أو القومية أو الاهتمام بها في هذه المؤسسات التي تشكل عماد الدولة والنظام العربيين.

يقول تيسير: «في العاشر من حزيران هبطت إلى نهر الأردن لأرى ما الذي حدث لبلادي، على طول الطريق كانت السيارات الحربية محطة محروقة.. ثم رأيت الجسر المحطم، ورأيت خليطاً من الناس، وكان هناك لفظ، لأن لا أذكر كلمة من كل اللفظ نعم هناك أصوات وحركة لغير ما هيف واضح، لا يرى المرء ما الذي ينجز هنا».

كان الجسر محطماً بشكل فظيخ، إلا أن أجزاءه ما زالت متماسكة، وكانت هناك امرأة تحاول العبور وهي تتسلق الحطام وتمسك بما كان مقيضاً للجسر، وكانت شديدة الخوف من أن تسقط إنني أذكر وجهها الصغير حتى الآن، ورغم أنني سمعت دأثماً من يتحدث عن صفرة الوجوه الخائفة، فلم يحدث أن رأيت وجهها صغيراً كهذا مصغراً تماماً كتشرة ليمونة دون رواء التشرة. كان الناس ينظرون إليها بياض ثم يتحولون»

«وقفت على آخر نقطة صالحة للوقوف على الجسر، الآن أعرف أنني كنت أبحث عن آخر شبر مما تبقى وطناً لي، وكنت حريصاً أن أقف على آخر جزء يمكن الوقوف عليه».

«رأيت النهر ورأيت قمم الجبال العالية البعيدة، لم أر جنوداً... رأيت الأرض ذات الرائحة الحارة...»

«ثم انتبهت أنني منزوع طوال الوقفة، واستبينت رائحة كريهة ولم أجد مصدرها، ثم انسحبت خلفاً وانثيت إلى الزاوية اليمنى، وازدادت الرائحة، هنا رأيت تحت منزل مشبك جندياً ملقى بكامل ملابسه في طريق العودة صعداً بين الجبال، حل الليل كنا نتحدث بكلمات قليلة غير مكتملة المعنى.. كانت الكلمات تدوي وكأنها تسمع مضاعفة، ولم يحدث أن عرفت ليلاً كهذا، شيء ما فيه كان يقربه من الليلة الأخيرة للبشرية «حاولت تقريب الأمر لنفسى، ولم أفهم، نطقت بكلمات بصوت عال «هزيمة. هذا ما هي»، ولم أفهم، ليست هزيمة بل شيء آخر».

«رأيت مرة في عرض الطريق قطعة مدمومة، الدم على أذنها وجانب من وجهها وهي تتحرك في دائرة لا يزيد قطرها عن متر، وعيناها في نفس الوضع وتظل تدور، لم أدر ماذا كانت ترى وماذا كانت تريد».

«وكان هناك مزياع في كل مان ولم أفهم لماذا يجب أن يتكلم مزيعوناً بعد، وخيل لي أن المسألة كلها سؤال واحد: شغب نحن أم خشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاكو حتى هذا الجنرال الأخير؟..»

«إنها لشهورة حرية باسم عصور الظلمة. إنني أتحدث عما أسدل في جمجمة واحد. واعتقد أنها مسالة شخصية بحت، فهنا مواطن أراد على الدوام أن تحمل روجه وشم الدولة القوية، ولم يكن ممكناً أن يقدم لنفسه أيما سلوان، شعب أم حشية قش؟»

«تربع الجنرال داخل تلك الجمجمة، كان يوسعه أن يمل عقدة عينه، ويمد رجليه ويستريح، ليس في بيته ولا في مكتبه العسكري المتحف المرصع برسوم النصر .. بل داخل جمجمة. وكان يوسع الجنرال أن يرى برياط عينه الأسود، وأن يسخر من العيون السليمة ويقرر بأن الأصل في العيون أن تكون عوراء ولم يكن هناك صوت يناقشه في تلك الجمجمة، «طاف رجل معظم بلاد العالم ورأى كثيراً من الكوارث إلا أنه لم ير شعباً بأكمله يفرق في الحزن مثل شعبي ويدا واضحاً أن هذا الشعب قد استحال كائنًا واحدًا ضخمًا ومجروحًا يترنح بيده، ولم يكن قط ذهول أبعد من هذا».

(السلام عليكم ورحمة الله وبركاته)^(٦).

تيسير سيول الذي قدمته ببعض ملامحه، كما عرفتموه.. هذه هي لقطة بانورامية تمثل حالة في أعقاب «هزيمة» حزيران: (عربي) مدهوم في عرض الطريق.. ذاهلاً يدمى في داخله .. مهشم الرؤيا، لا يدري ماذا كان يرى وماذا كان يريد .. يعصر قلبه، ويصق جمجمته الهذيان بحتمية الهزيمة التي كان لابد أن تظلمها الأمة، ولابد أن يفرخها النظام، ولم يكن ممكناً أن يقدم لنفسه أيما سلوان.. شعب أم حشية قش؟

في مثل هذه الظروف والمراحل الانتقالية، فإن كاتب القصة القصيرة، والشاعر بخاصة، يستطيعان أن

يتعاملان مع مثل هذا الواقع الذي يعيشانه ويتجنا بشكل أسرع من الروائي، لأن الروائي، بحكم طبيعة فنه، يحتاج إلى فسحة زمنية أطول لاستيعاب الواقع وتمثله، ومن ثم إعادة خلقه.. وعلى الرغم من ذلك، فإن الرواية، وإن كان طبعياً أن يتأخر ظهورها، تظل - نظرياً - أكثر أشكال الأجناس الأدبية تأثيراً وقابلية لحمل الرسالة الفكرية في مثل ظروف الهزيمة والتغيير، لأن الهزيمة في ذاتها لها مساس بالواقع الحياتي/ الحضاري للأمة، إذ تتعلق بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والعسكري^(٧) ويبدو لأن كتابة قصة قصيرة أو اثنتين أو أكثر بشكل مفرق ومتباعد، لا تستطيع أن تجسد الانطباع كاملاً، ويكبل أبعاده عن الموقف الجديد، فقد بدت مناسبة فكرة كتابة عمل قصصي متكامل ومركب، ويبدو تيسير في هذا الموقف شبيها برصيفه إميل وكلاهما يقدران أن القصة القصيرة، بالرغم من مواهبها للكتابة في مثل هذا الظرف، فإنها لا تكفي للإحاطة بما يريد الواحد منهما تصويره والتعبير عنه، وقد هدتهما النظرة والموهبة، وأغانهما صدق الموقف على إقامة التكيف بين نمطي الكتابة: القصة القصيرة والرواية، فكانت الرواية القصصية، «السداسية لإميل» وأنت منذ اليوم، لتيسير، جمع كل منهما في روايته من خصائص النمطين ما جعل عمله متميزاً وإضافة تجديدية، تجسدت فيها روح المخامرة والجراسة والتجريب الروائي بكثير من الحدق والاعتدال. وقد احتال كل منهما بطريقة فنية على تقسيم روايته إلى (ست) لوحات عند إميل، وتسعة أجزاء عند تيسير، ينهل في باطنها ويتواصل فيها ديبب الحركة الحية، وينبض فيها

ويسرى بينها نكهة الحياة، ففي مثل هذه الظروف يصعب على الأدباء الاسترسال في التصوير والتكوين لبناء رواية طويلة في فترة زمنية لا تعين على ذلك، بحكم الواقع وطبائع الأشياء، فتراجع فضيلة الصبر في نفس الفنان وفي نفس المثقلى.

وفي رأيي، فلن (تيسير) نجح في تجربته الروائية الوحيدة في تنكب النهج التقليدي - الهرمي / المماكي البناء، كما هو معروف في الكتابة الروائية الكلاسيكية، وقد هتت خبراته وتجاربته الثقافية إلى الاهتداء بالتفسير المادى الذى يذهب إليه جورج لوكاتش، حيث يقول «، فالروائى العظيم لا يعتبر أن الحقائق التاريخية لعصره تعدد بالضرورة مضمون أعماله الإبداعية فقط بل وتحدد أيضا شكلها الأساسى وأسلوبها، فليست الطريقة التى يولد بها أسلوب ما، والسبب الذى من أجله يتبين الكاتب هذا الأسلوب دون غيره من الأساليب مسألة خاصة بالكاتب وحده، وليست مجرد ذاتية - الذاتية الرديئة^(٨) والفضل الأشكال، جدا كما يقول بيارس لويوك «هو الذى يستخدم مصادته أفضل استخدام، وليس هناك تعريف آخر للشكل في عالم الرواية^(٩)» فهل نجح تيسير في استخدام مصادته أفضل استخدام، وفكر بذلك، وبالشكل الذى وقع عليه لروايته خصائص الرواية ووجدتها الفنية؟ لقد انتج تيسير في روايته على مظاهر أسلوبية جملة التنوع من خلال تطعيمها بمظاهر أنماط أسلوبية حديثة عن طريق الراوى الداخلى والتداعى، والحوار، ونمو حركة السرد فى نزعه إلى الانطلاق أحيانا، والمراوحة بين أساليب قص متنوعة: لومولوج الداخلى، والريبورتاج السردى والطابع التسجيلى التقريرى، حتى إلى حد الهذيان والغرائبيات

والأحلام والكوابيس، وعجز بعض هذه الأساليب معا فى تلاحم نفسى/ عسوى، بحيث تنسلل إلى باطن النفس وحنائها وثناياها الداخلية دون قوة الذروة أو العقدة والانسراج، كما فى الأساليب الكلاسيكية، فأحداث الرواية لا تجرى ضمن خط مستقيم، ولا تتطور من موقف إلى موقف، ولو أراد لها ذلك لأصبح من العسير الوقوف بها عند حد قريب، أو لكنت المقالة أوفى بالفرض الذى يريد أن يبين عنه، إن لهفته على متابعة الكثير من أعراض الحياة والإحاطة ببعض تفاصيلها من خلال إخضاعها لرؤيته التى يريد نقلها إلى المتقنين من أجل التعبير عن علاقات جديدة، ومن أجل خلق التأثير الذى يريد أن يستحضره فى أذهانهم، قد فرضت عليه لمة كثير من الشظايا الدرامية العالقة بالحياة، يستعين بها على صنع عالمه الروائى ويخترع بوساطتها أجواء هذا العالم، كى يمثل بهما صورة للحياة أكثر رشاقة وصدقا وانسيابا وقوة؛ فالحياة، كما يقول أنثريه جيد «تعرض علينا من كل جهة كميات من شظايا درامية، ولكن من النادر أن تتابع هذه الشظايا مسيرتها وتجرى خطوطها كما هى العادة عندما يقوم بتنظيمها روائى ما»^(١٠).

وعلى هذه الأسس من الفروق ومن التمايزات بين المنهجين فى الكتابة الروائية، يمكن تفسير الراى لدى من قالوا بتفكك رواية تيسير، وباقتفارها إلى التماسك فى بنائها، إذ قاسوها بما هو مألوف لديهم فى الرواية الكلاسيكية، ولم يدركوا أن القص الروائى الحديث أخذ يتجه إلى ما يعرف به (البوليفونية)، أو تعدد الأصوات، وذلك بتداخل الأساليب والشخص والمواقف من أجل كسر إيقاع السرد التقليدى بما فيه من رقابة، وإغناء القص بأساليب متنوعة، ومباشرة، أو غير مباشرة

حرة (مؤنولوج داخلي)، فظهرت تقنيات جديدة تطورت على أسسها أساليب القص ومستويات التعبير، نتيجة للمعالم الحديثة في بناء الشخصية من جانب وفي علاقة الشخصية بالراوي من جانب آخر، وقد أعان ذلك كله في مصالحة تلمس دروب غير مكتشفة من خلال التغلغل في النفس الإنسانية اعتماداً على تطور المعارف الإنسانية الحديثة.

ومن الملاحظ أن إمكانات تيسير واستعداداته اللغوية والأدبية قد أفردته على تقنية التعبير القصصي لديه، من ميراث ثقيل من الطروضة العاطفية والرومانسية المجنسة، والزخارف الأسلوبية السقيمة، فتخللت على يديه لغة قصصية غنية في إيقاعها وفي قاموسها وتراكيبها وقدراتها الدلالية، حيث جاءت لغة متوهجة بالحركة والحيوية، متسمة بالانقصاص والتركيز، متدفقة بالحياة، نابضة بالرموز والإيحاءات، ومع ذلك فقد ظل يتوخى سهولة اللغة وبساطتها، ودقة التعبير من خلال إجادته انتقاء المفردات الدالة، وصوغ عقودها وتراكيبها فكانت صياغاته وتعبيراته، حتى في مستويات السرد العادية، لا تتدنى ولاتتهافت، فهي دائماً حية متواترة غنية بدلالاتها ومراميها، ولا تباطئها حقيقة الموقف والحياة في النص وفي الواقع، ولكنها تتبع من نفس مسانقة في موفقيها وفي تقديرها للواقع والحقيقة وفي تعبيرها عنها.

ويعد هذا كله، لا بد من الإشارة إلى ما يلف به تيسير آراءه، وما يطن بتعبيراته من روح التهكم والسخر الحاد الجارح، حيث يقصد إلى ذلك متعمداً من خلال إبرازه عناصر المفارقة أو التناقض في المواقف

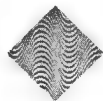
وفي الحياة أو في الشخصيات، ويبدو كأنه يتخذ من هذه الروح إحدى وسائله في تصرية هذه المفارقات والتناقضات في الحياة والسياسة في ناحية، وإلى تعميق الشعور المأسوي والإحسان بالحنن، حقلاً للنغوس، وتبنيها للوعي من أجل إثارة النفعة وزيادة فاعلية التأثير فالحنن الذي يتمثل في قصص أو غناء ميك - مظهر من مظاهر الإشفاق على الذات، الذي يمكن عطفاً على موضوع خارجي فني، والإشفاق على الذات، نتيجة لإحساس بدين عند المرء بأنه غير كفء للتغلب على مشكلاته، ولذلك نقول إنه أمر عارض في أوقات الأزمة والحيرة، ولا يمكن أن يكون صفة أصيلة وإن بدا في إلحاحه كالمقوم الثابت أو الوصف الملزم^(١١).

ويبدو تيسير بهذا الإبداع الموجز الذي انقطع به الوعد، كأنه ألمان إلى أنه بهذا التشخيص قد أدى واجب الشقف الوطني المخلص، إذ أشار به أيضاً إلى علاج أحوال الأمة، فلما أنه هذه الهزيمة قد نهت الغافلين، ودارت المقصرين حتى المستهترين بأحوال الأمة والوطن على جميع مستويات الحكم والمسئولية وعلى هذا، هل نحتمل أن يسرب إلى النفس سؤال طنى يقول: هل اطمئنان تيسير لقيامه بهذا الواجب/ الدور، جماء من الإقدام على الانتحار بعد هزيمة ١٩٦٧؟ وعندما اكتشف أن الأمة لم ترتدع، ورأى في نتائج حرب التحرير، في عام ١٩٧٣ ما أكد له أنها الفصن. الجذع لشجرة الهزيمة في عام ١٩٦٧، اشتتم عليه أو تذوق مرارة الثمار الدانية القفاف من خلال ما طرحته تلك الصردة منذ يومئذ من ثمار الحلقم والفلسطين، أثر التمدد، وأقدم على الرحيل بطريقته الخاصة، في نبل وجراة، وعن طيب خاطر.

أرايتم، أيها السيدات والسادة إلى أي حد كان ذلك،
الرجل مفعماً بحسن العطاء، وإلى أي درجة كان يقدر
مثال المستنير؟
أترون، أيها السيدات والسادة، إلى أي حد تميز
تيسير بكثير من عناصر الفراءة؟!
وبعد، أيها الأخوة المثقفون، هل تسمحون، أو هل

الهوامش :

- (١) دم علي رفيع الجنوبي (تيسير سبول) مجموعة مقالات وكلمات إعداد لجنة أمنقاء تيسير سبول (مخطوط)، من مقالة صديقه د. عز الدين الناصرة. ٧٨ - ٧٩
- (٢) تيسير سبول العربي الغريب - فايز مسمود - دار الكرميل للنشر والتوزيع - عمان ط١ - ١٩٨٤ : ٥٠
- (٣) مدخل إلى علم الأسلوب - دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض، ط١ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م : ٧٤
- (٤) المخطوط المشار إليه سابقاً : ٤٧
- (٥) انظر الشاعر المقتل، تيسير سبول: ١٥٢
- (٦) الأعمال الكاملة - أنت منذ اليوم : ٥٧ - ٥٩
- (٧) وعلاوات في النقد الأدبي - كتاب دروي يصدر عن النادي الأدبي في جدة - ج ١٥، م ١٦٥ - ١٦٦ - بحث لنا بعنوان «سداسية الأيام الستة. الجنس الأدبي»
- (٨) دراسات في الواقعية الأوروبية. ت: أمير إسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ : ٣٢٢
- (٩) صنعة الرواية. عبد الستار جواد - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) دار الرشيد للنشر: ٤٦
- (١٠) انظر أشكال الرواية. مجموعة مقالات، تحرير واختيار وإيام فان أوكنونو - ت: نجيب المانع - منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد - سلسلة الكتب المترجمة (٨٠) - دار الهيئة للنشر - ١٩٨٠ : ٢٤٧ - مقالة «أندريه جيد ومشكلة الشكل في الرواية» كارلوس لينز - ظهرت المقالة في سنة ١٩٤٩
- (١١) شكوى عباد - أدب في عالم متغير - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة، ١٩٧١ : ٤٧.



البراري*

١٠.

من حقى أن ارتاح قليلاً
الشارع خالٍ
والظل على الحيطان علا
من حقى أن أخلع هذا الجرب
كى اتحسس بالقدمين
وكى أستحضر صُحفى الأولى
قد اتحرر ثانيةً من جلدى...
قد اسال حُرَّاسَ الغابات عن الغابات
وقد اتخيل نفسى ماموئاً
أو جبلاً

مرّ الباصُ

* جزء من قصيدة طويلة - للطلعان الثانى والرابع نثرىان

ومشَقْ هَوَاءَ الْغُرْفَةِ سَرِبُ الْمُنْتَصِرِينَ
وَبَقِيَتْ فِي الْأَقْفَاصِ الْبِغَاوَاتُ
وَشَرَطَى يَتَسَلَّى.

-٢-

سَبَّتُ مِمَطْرٌ وَيَارِدُ
لَا أَحَدٌ فِي الشَّرْفَةِ
لَا أَحَدٌ عَلَى مَقْعَدٍ يُدَخِّنُ
لَا أَحَدٌ فِي الْمَرُ
لَا أَحَدٌ فِي مَوْقِفِ الْبَاصِ
لَا أَحَدٌ فِي الطَّرِيقِ إِلَى عِيَادَةِ الْأَسْنَانِ
لَا أَحَدٌ يَتَلَصَّصُ عَلَى النَّسْوَةِ الْعَرَايَا
لَمْ تَجِءِ جُولِيَا
لَمْ تَجِءِ لِنَشْرَبِ الْقَهْوَةَ
لَمْ تَجِءِ لِنُكْمَلَ الْحَدِيثَ عَنْ رَامِبُو
لَمْ تَجِءِ لِنُعْلَنَ حَرْبِنَا الصَّغِيرَةَ
لَمْ تَجِءِ لِنَسْمَعَ قِصَّةَ الْحَمَالِ وَالْبَنَاتِ
لَمْ تَجِءِ لِنُدْخَلَ الْبَرَارَى
لَمْ تَجِءِ لِنَعْرِفَ أَنَّهَا أَجْمَلُ مِمَّا تَعْلَنُ الْمَرَايَا
هَلْ يَسْمَى نَهْرًا

ماءٌ لا يُحابى سمكاً ولا يريح الغرقى؟
الاسماءُ عُلِبَ والطرقُ فى البرارى حُرَّةٌ كالذئابِ
الطرق ليست طُرُقاً
فلا تُشبهوها تائهاً بى
التائه لا يعرف انه تائهٌ لكننى اعرفُ
التائه لا يراهن متلئ على الخاوين والمهريين
باتمى التحف وشمأى أصابع النساء
التائه لا يعرف أنَّ الجبالَ فى الليلِ كجمالِ
لا أعناق لها تمشى... والمدنَ أيضاً
هذا الشارع هل يُفضى إلى جوليا أم آلة النقودِ
اكتبوا ولدتْ على سلّم البنك لكنها أنثى
تعشق الذكورَ والسفنَ والقهوة التركية
اكتبوا تُرافق الملاكين يتلون قصائدهم وراء النهرِ

وتزهو براكى الأحصنة يثقبون سُحباً
ويطيرُون بالرصاص قبعات الغيرِ
جوليا طيبةٌ جداً
حَسِبْتَنى قاتلاً لأننى أعشق المقاتلِ
وإرهابياً لأنْ أُمى اسمها زينبُ

لَا تُشَبِّهُوا إِلَهَ بِهَا وَلَا زَجَاجَةَ كَوْلَا
وَلَا تُشَبِّهُوا أَسَدًا بِوَحِيدِ الذَّيْلِ الْوَحْشُ
لَيْسَ عِدَّةُ خِرَافٍ مَهْضُومَةٌ وَفَرُوا الْخِرَافَ
الْأَسَدَ أَسَدُ
وَالْفَارُ فِي الْعَبِّ يَلْهُو

-٣-

مَنْ قَالَ أَنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ غَيْرَنَا
مَنْ قَالَ أَنَّ صَائِدِي الْحَيْتَانِ صَارُوا سَمَكًا
وَأَنَّ حَامِلِي الْمُسْنَسَاتِ أَصْبَحُوا
مُزَارِعِينَ طَبِيبِينَ مِثْلَنَا
مَنْ قَالَ أَنَّ شَارِبِي الْكَوْلَا
لَا يَكْذِبُونَ أَبَدًا
وَأَنَّ هَذَا الْمَاءَ لَا يُدَلُّ مِثْلَ النُّورِ
وَالْغَيْوَمَ لَمْ تَكُنْ زَادًا
سَنَّةٌ أُخْرَى
أَسْقَطْتُ عِنْدَمَا سُئِلْتُ فِي مُنْتَصَفِ النَّهَارِ عَنْ عَمْرِي
سَنَّةٌ.. حَذَفْتُ فِي الصَّبَاحِ عِنْدَمَا
تَسْلُلُ الْهَوَاءُ طَبِيبًا وَصَافِيًا
وَعِنْدَمَا تَرَاجِعُ الْغُبَارُ

قد أصبح في العشرين يوم السبت
كالإسكندر الغازي
وقد أصبح أياً تزلزل الجميلة التي أيتها
جسمٌ بمجده تزهو

من قال أن الوقت أله تسك عملة
واننى بنك
أرقد من يومين في السرير مثل جنة
أرقد من يومين ساكناً وفاتناً
وأستطيع أن أظل هكذا قرناً
مُحدّثاً في السقف
أو ملتحصاً بالصمت كالجدار
هل يُصدّق الجبأة أن أله النقود لم تدّر
وهل يُصدّق الشرطي أننى أسير في الطابور
كالمرأى الصالح أحياناً
واننى أتلو أنشودة الرجال الجوف قبل النوم
كى أطرّد أحلامى
واننى

على البلاط مثل جَوْرِبٍ
بِالنَّارِ لَا أَلْهُو

- ٤ -

سَبَّتَ مُمْطَرٌ وَبَارِدٌ
لَا أَحَدٌ فِي الْمَصْعَدِ
لَا أَحَدٌ فِي قَاعَةِ الْفُديْرِ
لَا أَحَدٌ يَكْتُبُ قَصِيدَةً جَدِيدَةً
لَا أَحَدٌ يَرْسُمُ قَلْبًا عَلَى جَذْعِ شَجَرَةٍ
لَا أَحَدٌ يُوَقِّفُ حَدْبًا تُطْلِلُ مِنْ جَرِيدَةٍ
لَا أَحَدٌ يَمْنَحُ الْعَقِيدَ نَظَارَةً طَبِيعَةً
لَمْ تَجِءِ جُولِيَا
لَمْ تَجِءِ لِنَدْفَعِ الشِّتَاءَ مَعًا
لَمْ تَجِءِ لِتَعْلَنَ مَحَبَّتِي مَزَارِعَ الْعَاجِ
لَمْ تَجِءِ لِنَشْتِمِ الْمَدَاخِنَ
لَمْ تَجِءِ لِتَعْرِفَ الْفَرْقَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْوَيْثَمَانِ
لَمْ تَجِءِ لِتَعْرِفَ أَنَّ الْمَآذِنَ لَا تُشَبِّهُ الْمَدَافِعَ
وَالدَّائِنَةَ لَا تُصْلِحُ شَاهِدًا عَلَى الزَّوْجِ
لَمْ تَجِءِ لِتُثَبِّتَ أَنَّهَا إِنْتِي
لَمْ تَجِءِ لِنُكْمَلَ الْحَدِيثَ عَنْ خُرَافَةِ الْحُرِّيَّةِ

هذا الشارع هل يُفضى إلى قلبها
أم الآخر الموازى
لم يعد قادراً على احتمال السرَّ صَدْرُ
من الزجاج
اكتبوا

افكّر بإحالة شَعْبٍ إلى التقاعدِ
وانجاب آخرَ لا يشبه الغبارَ
ادخلِ يا جوليا
صوتى مَخْزَنُ للسك
وحيواناتى تنقب الهواءَ
الذكرُ هل يُشبه المضخةَ
الأنثى هل تشبه الوعاءَ
ادخلِ يا جوليا

قمر منتصف النهار لا يُعشى
ولا ضجة الألوان
لم أكن فقطً
ولا ساقط القلبِ
جوليا طيبة جداً

جسدها لا يخلصها أحياناً
نسبته مرةً في سرير ذكر لا تعرف اسمه
ومرة في المقهى
الأنها تظن نفسها ملكةً
وجسمها خبزاً؟
لم تجيء جوليا
لأن أطلنطا لم تزل مفقودة
لأن السبب يشبه الخميس والاحد سبت آخر
لأن الغيوم لا تعرف الجغرافيا
لأن مذاق القهوة لم يزل هو
لأن القصيدة الجديدة لم تعد جديدة
لأن المهرّب لم يعد نبياً
- اكتفى بالحشيش والبانجو
ولم يعد قادراً على تهريب ثرة أو فكرة -
هل أضيف المهرة التي لا تحب السكر
والمعطف الذي لشخص واحد؟

صلاح أبو نار

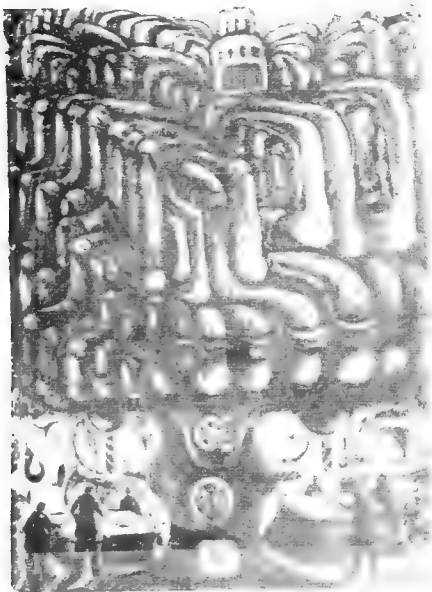
فى لوحات فتحى عفيفى الآلات تلتهم البشر



لوحة ١ - اكرليك على ورق - ٨٨ سم × ١٠٨ سم



لوحة ٢- الوريدية - الوان زيت على توال - ١٢٠ × ٢٠ سم



لوحة ٢. المكس - الكريك على ورق ٧٠ × ٥٠ سم

ذات يوم وقف الفكر الإنجليزي الشهير توماس
مسور يتأمل الريف المحيط بمنزله. وكان الريف
المنبسط أمام عينيه موريف إنجلترا التيدورية، التي
أُنجزت مرحلة في تحولها صوب الزراعة الرأسمالية،
من خلال حركة الأسيجة والطرء الجماعى للفلاحين
وتحويل المزارع إلى مراعى للأغنام. وعندما انتهى
من تأمله متذكراً ما كان عليه الريف قبل ذلك، عاد
إلى مكتبه ليكتب فى صفحات كتابه «ديتوييا» ١٥١٦
عبارته الشهيرة: «لقد توحشت الأغنام، فالأغنام
تلتهم البشر».

وفى عالم الفنان فتحن غيفى ما يدفع الذهن
فوراً لاستدعاء تلك العبارة. ففى لوحاته التى يسيطر
عليها عالم عنابر المصانع الكالغ الكئيب، والبشر
المتناثرون الضائعون داخل شبكة هائلة من الآلات
المتداخلة المسيطرة والمتعلقة، لا يمكن للمشاهد سوى
أن يشعر بالانتقاض والذعر، ثم يردد: «لقد توحشت
الآلات، فالآلات تلتهم البشر».

الموضوع : لحظتان

نجد مصادر تجربة فتحن غيفى الفنية فى
حياته وتجربته المهنية الطويلة. فالفنان الذى ولد عام
١٩٥٠، وحصل على دبلوم فنى صناعى تخصص
برادة عام ١٩٦٨، قضى حياته بعد هذا التاريخ
عاملاً فى المصانع الحربية على آلات خراطة
المعادن. ولم يقدر له أن ينفصل عن حياة ورش

المصانع إلا لفترة ثلاث سنوات، حصل فيها على
تفرغ فنى من وزارة الثقافة، ليعود بعدها إلى عمله
الأصلى ومصدر تجربته الفنية: مصنع ٥٤ الحبرى
لصناعة مواسير البناتق

وكان لتجربة التفرغ تأثيرها القوى والمباشر.
فإذا كان العمل قد أدخله التجربة الإنسانية، فإن
التفرغ جاء ليبعده عن سطوتها المباشرة، سطوة
كانت تحرق وجدانه وتسيطر على بصره وبالتالي
مفرداته وأدواته وكيف كانت النتائج؟ تمكن من
تحرير عالمه من القيم الشكلية الواقعية للأشياء،
ليضفى عليها الخيال الذى يجردا من واقعيتها
لكى يمسك بجوهرها. واستطاع تحرير شعوره من
السطوة المباشرة لمناخ العمل اليومى بضغوطه وقهره
وحده، ليبلور شعوراً جديداً أقل صخباً وإعلاناً عن
ذاته، لكنه أعمق وأنضج إنسانياً.

يُعبّر الفنان عن موضوعه عبر لحظتين
متناقضتين، فى الأولى يُعبّر عن جبروت الآلة
وتوحشها، ويتجه فى الثانية صوب تأكيد وجود
الإنسان وحضوره فى مواجهة الآلة.

فى لوحات اللحظة الأولى يكتشف وجود ثلاث
دالات متميزة تنظم شعور الفنان بها وتعبيره عنها،
وهى: الغابة والثكنة العسكرية والعلاقات المتأله.

فى الدلالة الأولى وتمثلها اللوحات ١ و٢ و٣،

القهر والعجز. ويتولد عن دلالة الثكنة معنى هام:
القولبة النمطية، وبالتالي غياب التمايز والحرية .

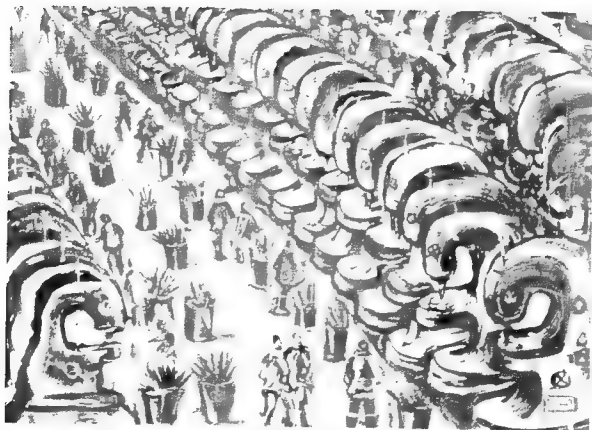
فى الدلالة الثالثة: المعلق وتمثلها اللوحة ٦،
تتحول الآلات من التضخم إلى التعمق. ومع
تعمقها تستعيد حيزاً كبيراً من شكلها الواقعي،
وتفقد كثرتها لتصبح التين أو ثلاثاً فقط بينهما
فراغ يشغله البشر الصغار. ويولد التعمق معه
معانى محددة. المعنى المباشر والواقعي وهو قوة
الآلة وسلطانها ، وآخر غير مباشر وأسطوري وهو
القالة والقداسة. إن المعنى فى حاجة إلى توضيح.
تبدو الآلات فى رسوخها وتعمقها وتفرداكانها
تماثيل لآلهة بدائية قديمة. تلك العنابر وهدونها،
وظلالها وضوئها الخافق المختار، تقترب من جو
المعبد الوثنى القديم. وهؤلاء البشر فى حركتهم
الهائلة الملتفة حول الآلات، ووقوفهم ناظرين إلى
الأرض أو شاخصين إلى الآلات، يظهرون كمعتبين
يتحركون فى أرجاء المعبد أو يقفون امام المذبح.
وثنية حديثة، وثنية الآلات والصناعة.

بالتناقض مع اللحظة الأولى والمسيطرة، تتكون
اللحظة الثانية والأقل حضوراً وقوة، وتمثلها هنا
اللوحتان ٧ و٨.

هنا يتعمق الإنسان ليصبح الوجود الرئيسى إن
لم يكن الوحيد، وإلى جواره يتراجع وجود الآلات
ليصبح هامشياً. ويرافق هذا التعمق تحولات أخرى

تظهر الورشة وكأنها غابة عذراء متوحشة تتضخم
الآلات وتتضائل البشر، ومع تضخمها يتحول شكلها
لتصبح أشبه بأشجار غابة غليظة مرتفعة. وتتكاثر
الآلات وتتقارب لتولد الدلالة البصرية لكثافة أشجار
الغابة، وزحام قطع حيوانات خرافية لا يظهر منها
سوى سيقانها الضخمة. وتفقد مواسير الآلات
سماتها الطبيعية، فتتكاثر وتتفاوت فى أحجامها
وتتباين فى وجهة حركتها وتفقد استقامتها لقتلوى
وتتعرج وفى تحولها هذا توحى لنا بشكلين نباتات
شيطانية تغطي سماء المصنع لتحجب عنه الضوء
والهواء، وشعابين وزواحف هابطة من أعلى وكأنها
تشارك فى حفل بدائى للتضحية بالبشر.

وفى الدلالة الثانية وتمثلها اللوحتان ٤ و٥، يتخذ
المصنع هيئة الثكنة العسكرية. تتضخم الآلات
مكتسبة شكل حيوان خرافى، يجمع بين جسد
السموان ورأس الطائر الجارح وتحافظ الآلات على
كثرتها السابقة، ولكنها تفقد تنوعها وتباينها
الداخلى وتمتائل شكلياً، بالضبط كتماثيل الجنود
والأسلحة والمهمات العسكرية. وهى لاتزال على
زحامها السابق ذاته، لكنها الآن تفقد عشوائية
التجاور وتداخله، لتنظم عبر صفوف ممتدة
مستقيمة ومتوازية، تماماً كاتنظام صفوف الجنود
والعربات والديابات والخيام. وإلى جوارها يقف أو
يجلس العمال، فى أحجام صغيرة يُسيطر عليهم



لوحه ٤ - العنبر - حبرشيني - ٥٠ سم x ٧٠ سم .



لوچه ۵۵۰ الراكه - رسم جرشینى . ۵۰ سم x ۷۰ سم

وإذا نظرنا إلى مجموعة اللحظة الأولى، سنجدما تتوزع بين أسلوبين أساسيين. يتجسد الأسلوب الأول في اللوحتين ٢، ١ ، والثاني في اللوحتين ٤ و٥، بينما تقف اللوحتان ٣ و٦ في منتصف الطريق بينهما.

في لوحات الأسلوب الأول نلاحظ - أولاً - حيوية الخطوط وعضويتها، وسيطرة الحركة وتولدها الذاتي الدائم، وسيولة التكوين أي التمازج العضوى المركب لمفرداته، والمزج بين تكرار الوحدة الواحدة وتمايها الشكلي. كما نلاحظ - ثانياً - وجود تناقض تكويني محسوب، يمنح سطح اللوحة ثراء وتمايها وتنوعاً بصرياً. تناقض بين الأشكال الأسطوانية والحلزونية، والأشكال الهندسية المستطيلة والمربعة والمكعبة. والتناقض بين الأشكال الكبيرة والصغيرة، الذى يتقاطع مع تناقض الأسطوانى - الهندسى، ويتحد مع توزيع مكانى محدد لكل الأشكال الصغيرة والكبيرة. والتناقض فى درجة كثافة سطح اللوحة، بين مناطق كثيفة الأشكال داخلها يسيطر توتر التكوين وتناظر عناصره، وأخرى قليلة الأشكال داخلها يسود هدوء التكوين وتجانس عناصره. وفى النهاية التناقض بين كثة الآلات المسيطرة على فضاء اللوحة من أعلى إلى أسفل، وتلك المساحة البيضاء الصغيرة شبه

تعمق دلالاته وتثرى معانيه ما هي؟ فى إطار اللحظة الأولى يبدو الإنسان هشاً غارقاً فى الظلال، والآن نرى قوة فى الخطوط ووضوحاً فى التكوين وثراء فى الضوء. فى اللحظة الأولى كان العامل يجلس فى همد أو يقف مطرق الرأسى أو يسير ضائعاً وسط الآلات، والآن نراه يقف قوياً منتصباً معتدلاً بذاته. وفى اللحظة الأولى كان يصور كفرد أمام آلة، وإذا ما ظهر كجماعة يظهر كمشد أو تجمهر أو مجرد رفقة طريق عشوائية. والآن يظهر العمال كجماعة. يقفون معاً وفى وقفهم إرادة واحد، ورفقة ومودة إنسانية، وروح جماعية تسيطر على الموقف مشكله علاقاته وتداخلاته

إلا أن تلك اللحظة لا تتواجد بشكل مطلق، فهنا وهناك وفى قلب لوحات تلك اللحظة نرصد دلالات تحيلنا من جديد إلى اللحظة الأولى. وإذا نظرنا إلى اللوحة رقم ٧ على سبيل المثال، سنلاحظ تضخم العاملين وما يوحى به تكوينهما من قوة واقتدار، لكننا سنلاحظ أيضاً سقف المصنع الذى يبدو كسقف قصص حديدى، يحاصر من هو داخله نافعياً حريته.

الأسلوب: توجهاً

يعانى أسلوب فتحى عفيفى من توتر داخلى ومفارقات واضحة ، وذلك فى مستوى الأداء وطبيعة ونضج التقنيات والأساليب التشكيلية المستخدمة

المثلثة المخترقة لكتلة الآلات من أسفل حتى منتصف اللوحة أو حتى مركز التكوين.

تقف خلف هذا الأسلوب عاطفة حارة بنت وقتها، وعين ذات مخزون بصري وتشكيلي قوى، ومقدرة على تحويل وتبديل المفردات الواقعية وإعادة خلقها، وحس راق بوهدة التكوين وتمايز عناصره وتناقضها وتوازنها ، وإخضاع طبيعي للوعي والمعنى المستهدف لمتعضيات عملية الإبداع، وعفوية في الأداء توجهها عين حساسة تعرف كيف تضبط عفوية الخلق.

وبالتناقض مع الأسلوب الأول يقف الأسلوب الثانى كيف؟ هنا تغيب أو تضعف حيوية الخط وعضويته، فيسود الخط الهندسى المستقيم ويبدو الخط العضوى محض امتداد له. وهنا يُسيطر السكون والانظام على التكوين، فلا نجد حركة التوالد الذاتى المتلاحم للأشكال. كما تغيب سيولة التكوين، حيث يسود التجاور الهندسى الرتيب.

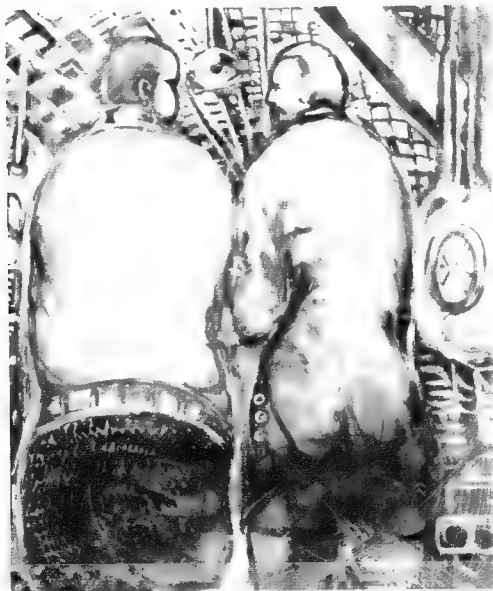
وهنا أيضا يغيب التناقض من صلب تكوين اللوحة، لتحل محله سيمتيرية التشابه والتكرار. فلا تتمايز الآلة داخليا، من حيث الحجم ونوعية الأشكال العضوية والهندسية، بل يسيطر الشكل الطبيعى بما يحتويه من قيم عقلية وواقعية، وإن تفلح

التحويلات هنا وهناك فى التخفيف من سيطرتها . كما لا تتمايز الآلات فيما بينها، فهي نسخة واحدة تتكرر بانتظام عبر صف مستقيم، ليتكرر الصف ذاته مرة تلو الأخرى ولا يتغير فيه سوى تأثير المنظور. ويمكن لنا أن نستمر فى المقارنة بين الأسلوبين. فهنا نتواجد الأشكال فى درجة كثافة واحدة، فلا تتمايز داخليا تبعا لتباين درجات الكثافة والتنوع الشكلى المرتبط بها، ومن ثم تراجع درجة التوسط داخل التكوين. وهنا نكتشف تناقض المساحات البيضاء والسوداء . ولكنه تناقض من نمط هندسى تكرررى يتخذ شكل مساحات سوداء مستقيمة توازيها أخرى هندسية بيضاء مستقيمة.

تقف خلف الأسلوب الثانى أيضا عاطفة حارة، ولكن بلا عفوية وديناميكية فى الأداء، بل يسيطر عليها مفهوم عقلى يسعى لتوصيل دلالة محددة، دلالة شعورية وعقلية يُعَلَى من شأنها على حساب حرية الإبداع وديناميكيته. والوجه الآخر لسيطرة القصد العقلى التعبيرى، هو تطرف وضخامة الشحنة التعبيرية وطابعها المباشر. ومن هنا نلاحظ القتامة المسرفة للوحات هذا الأسلوب، قتامة ينقصها الاعتدال والتوسط الضرورىان لتحويل الحقيقة الواقعية إلى حقيقة فنية.



لوحة ٦ - عامل والة - اكريلك - ٥٠ سم x ٧٠ سم



لوحة ٧٠ متشابهاً - حبر شینی علی ورق - ٨٨ سم × ١٠٨ سم



لوحة «٨» صباح يوم جديد - ألوان ١١٠ سم × ٨٠ سم

دجاجة لا تقبل القسمة على ثلاثة



بات واضحاً أن أبي يتهدد لطردى من البيت، فى الماضى كان يكفى أن أقوم بأمر من أعمالى الطائشة، كان أرسب فى الكلية أو أسجن شهراً بسبب المظاهرات، حتى يقوم بأخذى من يدي ويفلق الباب وراى نون أن ينس بكلمة. الآن أنا فى وضع أفضل بكثير من الماضى، فانا أعمل مدرساً وأحصل على قدر لا بأس به من المال، كما أنني - ومنذ سنوات - وُفقت فى نشر الكثير من القصص. وكان أبى بعد قراءة مئانية للقصصى يأسى لجمودى بعد أن يرى صورته - وهى صورة أب قاس دائماً - يكتفى بالقول: هل هذه كتابة؟ هذا بصاق، غثيان، أنا لا أعرف كيف ينشرون وقاحة كهذه؟ توقفت - الآن - تماماً عن الكتابة، وأخذت أفكر فى للحياة بطريقة عملية، فالحصل على مان يزيد عن حاجتى، وأشرب الخمر، وأضحك كثيراً وكأنتى كنت مجروماً من الضحك وأجلس على المقاهى مع زملاى عمل لم يقرأوا كتاباً واحداً فى حياتهم ولا يهتمون من الحياة إلا بجانبها الحيوانى، فيدور بيننا حديث طويل راسج عن النساء ثم عن النساء، وأحس خلال ذلك كله بإحساس الغوايين، مع راحة نفسية لم أشعر بها فى حياتى من قبل، بينما أبى يتندر «الآن لا نرى اسمك ولا فى صفحة الوفيات».

كانت أمى بعد زواج أخوتى وأخواتى تحتار فى دجاجة الفداء، كانت تقسمها بيننا، فكانت تعطى كل منا نصيبه وتحتار فى الربع الباقي، ولكنها تجلس صامتة تراقب أبى حتى ينتهى من نصيبه، ثم تقوم - بهوده وحذر - بتقريب الربع الباقي إليه، وبعد أن تنتهى من ذلك ترفع عينيه قليلاً قليلاً لتشاهد إن كنت تريد. ولكنى لا أرغب عيني عن طبقى، كنت حزينة

دائماً، كانت الكعبة - طوال سنوات شبابي - تملو وجهي، وأنا أرى هذا الحزن في الصور الفوتوغرافية التي أخذت لي حين كنت صغيراً، عيون عسيلة واسعة، غارقة في الحزن.. سألت أُمي يوماً عن طفولتي فقالت:

- كنت حزيناَ - صامتاَ وحزيناَ - وكنتك ولدت بلا أم.

الآن بعد أن خرج أبي إلى الماش لا يشغل باله غير فكرة تزويجي، وهو لا يعلن عن أفكاره مباشرة لأنه يعرف طريقي في تعظيم أحلامه الخاصة بي، ولكنه يلجأ إلى طرق ملتوية، يقول: فكر فقط مجرد تفكير. وسوف ترى كيف أصابك! أو يتحدث عن إحدى قريباته، ويعد أمامي محاسنها ثم يسألني رأيي بعد ذلك. مرة صرخت فيه قائلاً:

- لماذا لاتعيش حياتك، يالك من أناني حتى تريد أن تحيا حياتي أنا.. إني أحس بك دائماً وراء رأسي، ولا أستطيع أن أفعل شيئاً دون أن أشعر بك تراقب ما أفعله.

أحضرت أُمي من القرية فتاة جامعية هي إحدى قريباتها، وزعموا أنها جاءت لكي تقضي إجازتها الصيفية وتساعد أُمي في أعمال البيت، وفي البداية تجاهلت هذه الفتاة تجاهلاً تاماً.. ولكن بعد فترة بدأت أتودد إليها، واستطعت أخيراً جعلها توافق أن أقبلها، كانت لها شفاة عذبة جداً، وكنت تجربتها الأولى. قبل أن نسافر، قالت لي: إنها المرة الأولى التي تشعر فيها بانوثتها، وكان من الممكن اعتبار هذا شكراً لي، ولكنها بدأت تصرح لي برغبتها في الزواج مني. أعلنت لها أنني ضد الزواج، وأنتي كنت فقط أقبلها، وهذا شيء أسعدني وأسعدنا.. عند ذلك حككت لامي كل شيء، قالت إنني كنت أضعها على رجلي في الشرفة من العاشرة مساءً حتى الرابعة صباحاً وأخذ في تقبيلها والعبث بشيها عنوة.

لم يصرُح أبي بطردى من البيت، ولكن صراخه الذي ملا البيت أبان عن ذلك.

قال: الحرام هو ما تريده، والحرام هو ما تفعله، والحرام هو ما تؤمن به وتكتبه هذه المرة خرجت من البيت طواعية، وأغلقت الباب خلفي دون مساعدة من أحد.



شاكر عبد الحميد

تبدأ رواية «تصريح بالغياب» للكاتب «مختصر القشاش» بدخول الراوى إلى المعسكر الذى كان قد أمضى فيه فترة خدمته العسكرية الإجبارية. وقد كان هذا الدخول أو هذه العوبة من أجل البحث عن رواية ما، كان قد نسيها وسط أكداى الملابس والأواني والكتب والمهمات العسكرية.

لم يكن هذا البحث عن هذه الرواية التى لم يقل لنا الروائى من كاتبها الأصلى سوى حيلة ذكية لكتابة هذه الرواية الخاصة ولم يكن هذا الدخول إلى هذا المعسكر، أو هذه الكتلة العسكرية إلا حيلة للخروج منه أو محاولة لكتابة الدلالات المختلفة للغياب داخل هذه الكتلة وخارجها.

هناك أربعة محاور أساسية يمكننا أن نتسلمها ونحن نتصدى للحديث عن هذه الرواية و هذه المحاور هى:

أولاً: المكان

هذه الرواية - دون شك - رواية مكان، والمكان هنا له دلالات الجغرافية والتاريخية والسيكولوجية والاجتماعية المختلفة.

فالإطار المكانى الخاص الذى تدور هذه الرواية فى أرجائه، هو مدرسة عسكرية للتدريب داخل كتلة عسكرية أكبر، أما الإطار المكانى العام فهو الوطن الأكبر الذى يضم مثل هذه المدارس ومثل هذه المعسكرات، ومثل هؤلاء البشر بصركاتهم وتفاعلاتهم وأفكارهم ومشاعرهم وأحلامهم، واتكسارات هذه الأحلام أيضاً.

وهناك عدة أماكن فرعية داخل هذه الكتلة العسكرية: فهناك المخزن الذى يجلس فيه الجنود ويتحدثون

مكان للصوت والصمت والظل والغياب

ويتسامرون ويضحكون وفي موضع آخر وحقاتب الجنود (الفلج) ومخلفاتهم، وإليه يهرب بعض الجنود خلال النهار. وهو أيضاً المكان الذي يتحكم من خلاله النقيب الشرقي (أولاً يتحكم) في الجنود في ضوء حالات رضائه أو عدم رضائه عنهم.

هناك أيضاً فصول للدراسة التي تتم فيها عمليات التدريس لطالبات التمريض العسكري، وتتوزع استخدامات هذه الفصول وفقاً لفصول السنة ووفقاً لطبيعة النشاطات داخل المعسكر «هذا الفصل للصيف» هذا الفصل للشتاء... فغرفة التدريس التي تتم فيها عمليات التعلم والتعليم خلال النهار تصبح ليلاً مكاناً للنوم والسمر والضحك والذكريات.

من بين الأماكن الخاصة في الرواية هناك أيضاً «سكن الطالبات» والنوافذ الموجهة فيه والتي تصبح وسيلة للتعارف والتعارب والتواصل بين الجنود والطالبات، وتغيير أمسواها باختلاف حالات الخدمة الليلية. وسكن الطالبات هذا هو أيضاً موضع أحلام الجنود وذكرياتهم وأمنهم.

هناك أيضاً مكتب المقدم (والمقدم هنا هو امرأة ذات رتبة عسكرية) وهناك نافذة في هذا المكتب كانت المقدم تطل منها ثم أغلقتها من خلال وضع دولا ب جوارها بعد ذلك، وقد كانت هذه المرأة تطل من خلال هذه النافذة أحياناً بهدف (رؤية ما يحدث داخل المعسكر) وأحياناً بدون هدف (تصدق في الفراغ وتوغل في الأحزان والأحلام)، ثم بعد ذلك ومع مرور الوقت تناقصت الدلالات الخاصة بهذه النافذة داخل للمعسكر حين مرضت هذه الشخصية واختلت من المكان.

هناك، إضافة إلى هذه الأماكن فرعية أخرى مرتبطة بها مثل: صالة سكن الطالبات (التحقيقات) والمطبخ، والحمامات، والمرات، والبقعة الحالكة في فناء المعسكر التي ينظر إليها الراوي كثيراً وهو يستعيد ذكرياته، وذكرياته الليلية في هذا المكان الخاص.

يوصي الوصف العام للمكان في بداية الرواية بطبيعة الرواية ذاتها، فمدرسة التمريض وما يحيط بها، هذا المكان الخاص، وصفه الكاتب في بداية الرواية وصفاً موجهاً خاصاً يرتبط بنوعية كبيرة بتلك الطبيعة الخاصة لتكتيك هذه الرواية والغائم على أساس الاهتمام برصد بقايا الأشياء وأثارها أكثر من الاهتمام برصد أو وصف الأشياء ذاتها، تكتيك يقوم على أساس التفكير أكثر من قيامه على أساس الترتيب، وعلى أساس الهتم أكثر من البناء، والحذف أكثر من الإضافة. هذا المكان قال عنه الكاتب في بداية الرواية «مكان إذا نظرت إليه من بعيد أو قريب، وجدت أنه رغم اكتماله وحسن بنيانه، كان كل جزء فيه مقتطع من بناء آخر، كان كل جزء فيه، وإن استقر هنا، فتاريخه موصول بما كان، موصول بما يخفي».

الاهتمام الخاص بالمكان في الرواية هو اهتمام، في المقام الأول، بدلالات هذا المكان، وأبرز دلالات هذا المكان هي الدلالات المرتبطة بالغياب، والغياب في جوهره مرتبط بالآثر، والآثر في جوهره مرتبط بالغياب، والغياب الحادث في الرواية هو غياب للبشر، وغياب للإدارة المحددة لأفعالهم، وغياب لأشياء أخرى كثيرة منها في الجزء الأخير من هذه الدراسة.

نتيجة لاهتمام الكاتب بالحدث عن الغائب، وعن الخفي، كان هناك اهتمام واضح لديه بوصف الأيواب أكثر من اهتمامه بوصف ما يحدث وراء هذه الأيواب

وقد كان هذا الاهتمام الخاص بوصف الأبواب أكثر
فاعلية في الإيحاء بما يحدث خلف هذه الأبواب وما يعود
داخل المساحات التي تؤدي إليها هذه الأبواب.

هناك اهتمام بوصف باب المخزن (مخزن كتب
ومكتبات الجنود) واهتمام خاص بوصف أبواب
الصوامع (أو نورات المياه) واهتمام أيضاً بوصف
أصوات الأبواب سواء كانت هذه الأصوات تحدث على
نحو حقيقي مسموع وممسوس أو على نحو متخيل أو
متذكر أو محاسن.

يهتم «مختصر القفاش» أيضاً بوصف البوابات:
البوابات الداخلية التي تؤدي إلى سكن الطالبات، موضع
أحلام الراوي وزملائه خاصة في حالات السهر أثناء
الخيمة أو بدون الخيمة. وكذلك البوابات الخارجية التي
تؤدي إلى العالم الكبير الأرحب (فيما يعتقد) خاصة
خلال الإجازات، ومن هذه البوابات بطل الراوي إلى
المسكر في بداية الرواية كي ييسر عن رواية ومن
خلالها اهتم بالرصد الخاص لحالات الغياب والحضور
التي طرأت على البشر، وعلى المكان وعلى ذاته هو في
تمولاتها المختلفة.

«مختصر القفاش» هو إذا استخدمنا مصطلحات
باشلار بحال بالأبواب والبوابات، الباب كالبوابة - هو
رمز للاملا، والفرصة، والممرور من حالة إلى حالة،
والدخول والخروج من حالة إلى حالة أيضاً، والباب
الفتوح فرصة، وحرية، والباب المطلق حاجز، وسجن،
وخذاء، وغيباب، ويعبر الباب عبور من حالة إلى حالة
وكذلك للبوابات ترتبط بالداخل والخارج بالماضي
والحاضر بياونس إله البوابات في الميتافيزيقا الرومانية
الذي ينظر بوجه إلى الداخل، وبوجه إلى الخارج، فيرى

الداخل ويرى الخارج ويعرف الماضي ويتوقع المستقبل.
كان الراوي الجالس بجوار باب المخزن دائماً وكلمته لا
يبرد أن يخفه شبيهاً بـ «يانوس» المرتبط بالوقت والصياة،
بالبداية والنهاية، بالظلم والنور، بالدخول والخروج،
بالتواصل أو فقدان التواصل، بالحكمة والتأمل وربما
بالوعي الشقي المنقسم على ذاته.

كان ذلك الباب كلما انفتح فظننت أنه سوف ينفتح
وينب على البلاط محطاً صوتاً سيتردد قوياً في أنحاء
المدرسة، باب من قطع خشبية متعامدة على بعضها،
وتظهر في أركانها رويس المسامير الصنعة، وحينما ينسى
واحد ويستند إليه، يسارع بالانحناء عنه قبل أن يقع.
تتشرك الأمكنة الخاصة في هذه الرواية، والتي
تحثنا عنها مع مكونات أخرى في هذا العمل كي تسهم
في خلق الدلالات الكلية لها والمكون الثاني الجديد
بالاهتمام هو الصوت.

ثانياً: الصوت/ الصدى/ الصمت:

هناك دلالات عديدة للصوت في هذه الرواية نذكر
منها.

١ - الصوت كوسيلة لتصوير تحولات العالم الخارجي والعالم:

وقد كان هذا واضحاً مثلاً في بداية الرواية حينما
صرخ «الصولة» في الراوي الذي عاد كي يبحث عن
روايته، صرخ فيه معتقداً أنه قد تهرب من المهمة الموكلة
إليه (الخيمة) هذا الصوت الزاعق للحمل أصاب الراوي
بالرعب الشديد فتحول العالم بالنسبة له، في لحظة شديد
الكثافة والتكثيف إلى صوت مرعب يصم الأذنان ويهمل

يجلس سامناً يصفى ويهز رأسه ثم تدريجياً بدأ يتخيل نفسه فيما سيأتي من أيام - قادراً على الحكم وإضافة حقائق جديدة ويرغب في مقاطعة من يتكلم، إنه يريد هنا أن يحضر معهم «بالصوت» لأنه غائب عنهم من خلال الصمت.

٤ - الصوت كوسيلة لاستحضار الصورة:

تظهر هذه الدلالة الخاصة للصوت في شخصية محمود زميل الراوي الذي يحكى عن أحلامه بالفتيات وملايسهن الداخلية (بينما يخفض الراوي صوته خائفاً) يحكى محمود بصوت مرتفع، يتحدث عن مروره بكل الغرف، ومع مرور الوقت واستمرار الحكم، وزيادة حضور صوت محمود هذا، وفقاً للبنت التي يتحدث عنها، يتحول صوته بالنسبة للراوي إلى صوت يشبه الصوت للمصاحب للأفلام السينمائية، صوت يسمع دون أن يرى، لكنه صوت قادر على خلق هذه الرؤية، صوت قادر على التشكيل والاستحضار للصور، صوت يساعد على تحقيق الرغبة، صوت يصبح هو في ذاته رغبة في صوت يجعلك تغيب عن هذا الحاضر القاحل البليق الجذب وتغمر في ذلك الماضي (أو المستقبل) المحضور للشرق المتفق حياة وأمنيات ومرحاً، صوت قال الراوي عنه أنه «صوت هو تصريح بالغياب، يصرح به داخلك ويظل سارياً حتى تتشغل عن الصوت».

الاستفحال عن الصوت يحدث لأن من يسمعه يصبح في عالم غير العالم، وفي حالة غير الحالة وفي حضور غير هذا الغياب، صوت يفتح عوالم الخيال والأمنيات والفرح ولو على نحو وهمي.

الأذات تتلاشى وتتبدد وتذمير، فإزاء هذا الحضور الجارف الغلاب للصوت لزعب الخارجى الكبير والذي يعقبه حضور واضح لا عمت الكثيف الجارف الجاثم تغيب الأذات وتتحوّل إلى ريشة في مهب الريح، ذرة في الهواء، فأقذ كل إحساساتها بذاتها ويقدراتها.

٢ - الصوت/ الصمت كوسيلة لرسم الشخصيات:

كانت شخصية المقدم (وهو امرأة كما قلنا) بشكل عام شخصية قليلة الكلام، تكتفى بالإشارة من يديها أو رأسها.. إشارات تضمن استخدامهما كتنها جمل كاملة.

كانت هذه الشخصية قليلة الكلام، لكن كلام الجنود حولها من أجل تفسير «صمتها» هذا كان كلاماً كثيراً، وكانوا يختلفون حول تفسير معاني إشاراتها.

ثم أن هذا الصوت (صوت المقدم) هذا الغائب رغم حضوره، يتلاشى نسبياً خلال أوقات كثيرة من النهار، ثم أنه أيضاً يسكت فجأة أثناء أحد الطوابير بينما كانت تنظر إلى (لا هدف)، وعندما تصاد الكلام بعد ذلك تنسى ما كانت قد بدأت تقوله، ثم نعرف بعد ذلك أنها مريضة وأن مرضها قد يكون جسيماً أو نفسياً، نكتشف أيضاً أنها تمثل قيادة منعزلة مفككة غامضة عاجزة عن التواصل، لا مع ذاتها ولا مع الآخرين.

٣ - الصوت كدلالة للتعنى والتخيل وتحقيق الرغبة.

ففى الأيام الأولى من الخدمة العسكرية للراوي كان زملائه يكثرين من الأحاديث والنصائح له بينما كان

٥ - الصوت كدلالة تاريخية:

تظهر هذه الدلالة على نحو خاص في ذلك الاهتمام التفصيلي - من جانب الراوي بوصف الميكروفون (أو مكبر الصوت) الذي تم تشغيله أثناء الطوابير في هذا المعسكر. كذلك الرغبة في معرفة تاريخ ومكان وماركة صناعه، وكذلك ارتباط الميكروفون بتسمية العلم وبالعلم الرمز الذي يتحيط بصفه في الحواشي فالصوت الخاص بالميكروفون هنا يرتبط بدلالات تاريخية لم تعد موجودة الآن، ربما يحلم بها الراوي ويشتاها، ربما يتذكرها ويفكر فيها خاصة في مرحلة ما بعد الشروع في السلام بين العرب وإسرائيل، ربما يريها لنفسه، وربما لوطنه، وربما للآخرين معاً.

٦ - الصوت كدلالة للغيب والحضور:

وقد ظهر ذلك - كما قلنا - في إرتباك صوت المقدم مثلاً ونسيانها ما كانت تقوله ثم مرضها وغيبها، ويظهر أيضاً في ذلك الصمت الكبير للراوي عبر الرواية، فهو لم يكن يروي حكايات مثل باقي زملائه، وقد كان هو أيضاً الوحيد الغائب رغم حضوره الدائم بجوار باب المخزن، وكان غيابه من خلال غياب صوته وحكاياته رغم حضوره بالمعنى المادي أو الجسدي، هو الوحيد الذي لم يكن يتحدث إلا مع ظله ليلاً، وهو يتحدث أيضاً عن نفسه على أنه غائب وحتى عندما يقرر أن يحكي لهم حكاية (ربما حدثت وربما لم تحدث) كان يفكر في نفسه في صيغة الغائب ويقول «وكنت ترى نفسك جالسا بينهم تصفي حديثك، لن يصف ما حدث وظلت تسمع صوتك كته مازال يحكي». فالصوت هنا مرتبط بالحكي، والحكي وسيلة للحضور وهذا الحضور أمينة ربما أمكن

تحقيقها، وربما لم يكن ممكناً تحقيقها، وذلك لأن الذات هنا موزعة في الانكفاء على ذاتها والاعتزال لأنكارها والحكي لذلك الجزء الخاص منها الذي يسمع، وينصت جيداً، هناك قسم في هذه الشخصية يحكي ويريد أن يحضر في الخارج لكنه لا يستطيع تحقيق هذا الحضور ربما لأسباب خاصة بطبيعته الانطوائية وربما، لأسباب عامة خاصة بالتحولات الهائلة التي طرأت على العالم والوطن والحياة وحطت الذات تهرب من هذا العالم الكبير المهدد الربيع وتغيب عنه وترغب في الحضور في عالمها الصغير الخاص، وهو عالم انطوائي يصعب أن يتحقق في حضور الآخرين، لذلك تكتفي هذه الذات بأن تحضر مع نفسها، مع قسمها الآخر، مع من تحكي له، وتكتفي به وتحضر معه، لأنها عاجزة عن مواجهة الآخر، والحضور معه، وربما غير رغبة في ذلك. حتى الحكي للآخر يصبح أمينة لا تتحقق، لكنها تظل أمينة تسمع الذات أصداها وكأنها حدثت، وكأنها مستمرة، وكأنها حقيقية، وكأنها حاضرة.

٧ - الصوت في ذاته:

في مواضع كثيرة من هذه الرواية تتحول الكلمات إلى كائنات حية تسمى، حدث ذلك أثناء الإجراء المسمى «فرض المناعة» وهو إجراء يحدث عندما تتم سرقة أحد الأشياء في الجيش فيفرض الجنود كل متاعهم وأغراضهم من أجل البحث عن الشيء المفقود، وقد يعقب هذا الإجراء إجراء آخر عندما لا يتم العثور على الشيء المفقود (أو حتى عندما يتم العثور عليه) ويسمى هذا الإجراء (داخلياً) ويقصد به أنه يقف الجنود - كنوع من العقاب لهم - باللباس - نظية لساعات طويلة، وهو

عقاب يكون له مفعوله الكبير، خاصة عندما يحدث ليلاً في الأجواء ليابرة المظلمة. أثناء الرواية ينطق للصوت كلمة داخلية بعد فزوس المتاع هذا، بعد سرقة، أو الانباء بسرقة بعض الحلوى من إحدى طالبات المدرسة، ويتحول هذه الكلمة بالنسبة للراوي إلى كائن متجسد حي يُرى.

كذلك فإن هذا الراوي، والذي كان يقوم بتدريس قواعد اللغة العربية لطالبات هذه المدرسة يجد تعريجهما وخلال ممارسته لصله أن بعض هذه الكلمات تتحول إلى أفعال للجسد، لجسده هو، ويتحول هو من خلال هذه اللغة الفعلية إلى فاعل فعلاً، أو حالم بالفعل، راقب في التواصل بجسده معهن ويرى على أكتافهن.. إلخ وكانت كل كلمة تشكل بداخله إحساساً خاصاً معهن.

٨ - الصوت/ الصمت:

يهتم الراوي بوصف أصوات الأبواب وهي تفتح وتغلق، وغالباً ما تتم هذه الحركة بشكل متخيل استيهامي، وغالباً ما تحدث هذه الحركة للأبواب في الضن دون صوت، هي حركة صورة أكثر منها حركة صوت، صورة صامتة تحدث بداخله دون صوته صورة صمت خاص يحدث بداخله وخارجه، صمت يعبر عن الوحدة والوحشة واختفاء الضمير بالحياة والحركة والصوت داخل هذا الراوي وخارجه أيضاً صوت اقرب إلى الصمت.

٩ - الصوت/ الصدى:

هناك اهتمام كبير لدى الراوي (وأي الروائي بطبيعة

العمل) بالتعبير عن أصداء الأصوات، واهتمام خاص بتراكم هذه الأصداء: أصداء الحوش أو القنطرة تبدأ بتجلياتها المختلفة وصوت العلم المرفرف في هذا القصر وصوت المياه في دورات المياه، وصوت باب الفتحة، وأبواب الفصول وأصداء الحركة في الممرات حتى سكن الطالبات ومكتب القديم، ويتحول صدى الصوت الحقيقي إلى صوت، والصوت يتحول أحياناً إلى كائن حي صوت كما قال الكاتب (صوت كلما تقدم الوقت، ويتعصب أصداؤه، يفيض عن دوره كصوت، ينطق ليسمع صوت يتحرك ويتنفس ويلعب، صوت يسمعي صوتي)..

١٠ - الصوت/ الذات الإبداعية:

الصوت في هذه الرواية يمكن أن يكون أيضاً وسيلة للتعبير عن النمو والتغير والتطور والخروج من مرحلة إلى مرحلة، ومن حالة إلى حالة، الصوت يمكن أن يكون هنا أيضاً وسيلة للبحث عن الذات الإبداعية في خروجها الراسي للظاير المستمر من مرحلة الانتقاء والتسلية والتعلم من نماذج سابقة أو مبدعين سابقين إلى مرحلة الأسئلة وكتابة الإبداع الخاص. حالة عبر منها الراوي بشكل غير مباشر حين قال عن هذا الصوت: «حين يمتلئ مني إلا بعد ما خلص إصغائي له» وحرص على أن يظل يتردد وقال عنه أيضاً «صوت في تلك الحلكة يسمعي صوتي، يرتبط هذا المعنى الأخير للصوت بهذه القنطرة التي تسمع صوتها، بعد أن خلص إصغائيها له، هذه الصوت الخاص، هذا الصوت للقابع أكثر في النطق هذا الصوت للربط بالخل، وهذا الخل هو المكون الثلاث من مكونات هذه الرواية الذي نهتم به في هذه الدراسة.

ثالثاً : الخلل :

الظل، ظاهرياً، هو البدء السليم للحياة، في مقابل التبدل الإيجابي وهو النور أو الشمس. لكن الظل قد يكون أيضاً هو روح الإنسان، وجهره الحقيقي، وغياب الظل قد يعنى غياب هذه الروح أى الموت، وسميح الظل قد يكون صديقا لهذه الروح الغائبة أو محاولة لاستحضارها.

للظل عند يونغ هو الجزء النامي المتطور في الشخصية، الجزء الذي يسمى نمو التفرد والفروج من حالة الأنا Ego المحدودة إلى حالة الذات Self الأكثر اكتمالاً ونمواً وتحقيقاً. يظهر هذا الظل بدلالاته المختلفة في الرواية في مواقف عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ - الظل/ الجانب الآخر من الشخصية:

يظهر ذلك فيما قاله الراوى في بداية الرواية من أنه عندما يحل هذا المكان (أو المعسكر) لأول مرة فإنه ترك ظله في الخارج ينتظره (هكذا مباشرة) ويراقبه وقد يحل أو يرحل معاً نفسه بلخر لا يهجره.

٢ - الظل/ الشخص البديل:

أيضاً عندما قام الراوى بالدروس لقواعد اللغة العربية، يستعباره بديلاً أو احتياطياً لدروس آخر على شكل الوصول، وظل وقتاً طويلاً يعتقد أنه بديل أو ظل لعلم الآخر قادم، ويقام بالتجويد في عمله معتقداً أن الآخر سيستل إلى هذا العمل ويقومه ويطلق عليه، لكن للعلم الآخر كائن معلماً وهمياً، كان معلماً غير حقيقي، فقد كان الراوى هو المعلم للتوقع وهو المعلم الحقيقي، وهو النور

والظل في الوقت نفسه هو الحقيقي والبديل في الوقت نفسه هو الذات وانعكس هذه الذات في الوقت نفسه، هو الراوى والمروى عنه في الوقت نفسه، هو الموجود خارج مرآة الآخر وداخلها في الوقت نفسه لانه - هذا الآخر - لم يكن إلا هذه الذات المفعولة التي لم تكن الأنا خلال كل هذه الأوقات إلا مجرد ظل لها، ذلك لأنها لم تكن تسمى ذاتها وتعرف قدراتها، أو تعرف ايضاً أن حقيقتها موجودة بداخلها أكثر من وجودها خارجها في آخر متوهم أو متخيل، أو متوقع حضوره، لكنه أن يحضر ابداً، لانه - في الواقع - غير موجود، صنفته الأنا وعاشت تخيل وجوده وتتوقع حضوره حتى تكشف من خلال انعكاسها عليه حقيقتها وجوهرها. والظل هنا ككلمة مرآة تتجلى من خلالها الذات وتكشف عن نفسها فيها.

٣ - للظل/ الصديق:

قد يتحول الظل إلى شخص يفكر الراوى فيه يوماً ويختار له اسماً ولا يكف عن مناداته والحديث معه فأنشأ له ميانغى، ينظر إليه، ويتبعه، ويختار أجزاء منه يحدثها، يريد أن يحوره منه، ويحضر هو منه، يريد أن يلفقه قليلا حتى للشوارع، ثم يلتقي به فجأة ويهكيان معاً عن افتقارهما لبعضهما البعض ويسيران معاً، ويرتبط هذا المعنى بدرجة أو بأخرى بالمعنى السابق (رقم ٢) للظل.

٤ - الظلال كادوات لرسم العالم المعزى:

هناك اعتصام في الرواية بوصف ظلال المباني للتفيرة بتغير موقع الشمس، وظلال الجنود على البوابة وخلال الطواوير، وظلال الفتيات على حصة الانونويس، وظلال لافتات أرقام وسائل النقل، وظلال حنايب الفتيات

أثناء العملات، وظلال أجساد الفتيات ذلتهم وهي تتحرك وتداخل وتتقاطع وتتجاعد وتتقارب وظلال جنود الأشجار والأغصان... إلخ مثل هذه الكائنات المستخدمة في رسم مشاهد هذه الرواية.

• الغل كتعبير من ثنائية أو انقسام الذات:

ويظهر ذلك على المستوى السطحي في ذلك التصوير الخاص في الرواية للحالة التي يصبح فيها للفرد ظلال، واحد يتقدم وآخر يتبعه، وكيف يتبادل هذان الظلان مواقعهما عندما يستدير الجسد... إلخ . أما على المستوى الأعظم، فإن الكاتب استخدم مثلاً للتعبير «وكانني» كإداة للتعبير عن الالتباس والتعدد والتماثل وعدم التماثل وحدوث الرقائع الداخلية والخارجية أو عدم حدوثها أو قد استخدم هذا التعبير بشكل خاص عند حديثه عن تلك البقعة أو المنطقة الحالكة في عمق فناء (أو حوش) المدرسة تلك المنطقة التي يأتي منها النوروتجي ليتم على الخدمة، منطقة ترتبط بالخوف والشمور بالمطارية، ووجود «ن يتبع المرء وشرعه، ويريد أن يمسك به بسبب أخطائه أو إعماله الخدمة منطقة تمتلئ باحتالات الضر، ووجوها مرتبط بالمناطق المغرزة بداخلنا والتي تجسد الوعي والتفكير والخيال، هذه المنطقة الحالكة الفامضة ليست موجودة هناك في فناء للمدرسة، بل هنا في داخل الراوى، موجودة داخل النفس البشرية. وتزداد مساحة هذه المنطقة المنظمة خلال حالات الوحدة والمزلة والخوف وعدم اليقين، وهزازات الثقة في كل المطلقات، حالات يعرفها من جرب الخدمة ليلاً في الجيش وخاصة في ليالي الشتاء، ثم برهة ورأى الشعابيين تفتقره في أحلامه العابرة المكثفة هذه. نام الراوى وحلم - وربما لم

ينم ولم يحلم - أنه يتجه صوب هذه المنطقة الحالكة ويوسع سلم سكن الطالبات في غرفهن ومن ثامات يحلمن، ومر على الجنود وهم يحملون أيضاً، نام وحلم بأنه ينام وواته يسلم سلاحه لمن سيأتي بعده في الخدمة ربما كان سيسلم هذا السلاح لظه الفاتب، ربما لم يكن يريد أن يسلم هذا السلاح أبداً، ربما كان يريد أن يظل معه هذا السلاح دائماً، وهو في حالة يقظة.. ربما.. وربما... تتداخل حالات اليقظة والنوم، الوعي والحلم زمن الحلم ظل لزمن اليقظة، وزمن اليقظة ظل لزمن الحلم، ذلك الزمن الذي غاب وقد لا يعود.

ومتما يكون الصدى ظل للصوت، والأنا ظل للآخر، والأنا أيضاً ظلاً للذات، والغياب ظلاً للحضور، تكون هناك أيضاً تفاعلات بدرجات متنوعة بين هذه الأصول وهذه الظلال، فهذه اللحظات كما قال الراوى «لا تخلص لك إلا بالاثنتين، بالوجهين تنجح في إحصاء إحداهما والسير في طريق ممتدون النظر من اتجاهين، دون تقاطعات، وهجاء يتبدد الاعتماد، تعود إلى وقت ضبطت أوقاته على زمين مختلفين».

كان هوريت سبنسر يقول أن الاعتقاد في الأطياف والأشباح وحياة الجماد والمخلوقات الخرافية هو المستول عن الاعتقاد فيما يسمى بالظيف أو القرين أو الظل أو الذات الثانية أو الشقيق الداخلي أو شقيق الروح، وهذه المعاني كلها مرتبطة بشكل أو بآخر - فيما نرى - بجسدية الغياب والحضور، وبأن الذات في الأعمال الفنية الجيدة تكون مشغولة بالغياب أكثر من انشغالها بالحضور، وأن الذكريات والتذكر هو نمط من الانشغال بالغياب وكذلك الخيال، وكذلك الاهتمام بكل ما هو غامض وخفى وغير

صورك على نحو يقينى كلها انشغالات بالغياب، والفن
الحقيقى صوجه نمو الغياب يتذكره ويتخيله ويتمناه
ويحلم به، أكثر من توجيه نحو المصور الفوتوغرافى.

روايتها: دلالات الغياب.

هتلك عدة دلالات للغياب فى هذه الرواية لعل أهمها
ثيبا اعتقد ما يلى:

١ - الغياب/ الغيبان:

ويظهر ذلك على نحو خاص مثلاً خلال تلك المحاولات
للتسوية المتكررة خلال مواضع عديدة من الرواية، من
جانب، الراوى لتذكر بعض الأغنيات فتغيب وتختصر
التغنيات أخرى بدلاً منها، وأيضاً تلك الأشياء (الأبراب
خلسة) التى يحاول تذكرها فيجدها استحالته إلى نقطة
مستأنسة ضمن نقاط عديدة بعضها فى مقدمة الذاكرة،
وبعضها الآخر فى خلفياتها.

٢ - الغياب المغلق والغياب المفتوح:

واللغنى هنا محدد، ويرتبط بشكل خاص بالمحلات
التي يحصل عليها الجنود وطالبات مدرسة التمريض،
فقد يكون التصريح الخاص بالغياب الذى يمنح لهم
محدد، أو مغلق (عدة ساعات أو أيام مثلاً) أو غير محدد
مفتوح، ونهاى (خاصة بعد انتهاء فترات خدمة الجنود
فى الجيش).

٣ - الحرص على إحداث الغياب:

هتلك مثلاً من خلال تلك السلوك الخاص الذى كان
يقوم به بعض الجنود ويهتمون من خلاله بتقطيع أوراق

التقويم الحائطى (نتائج الحائط) للشعور بمرور الزمن
وقرب انتهاء فترة الخدمة. كما ظهر ذلك أيضاً فى سلوك
أحد عمال المطبخ الذى تزايد عدد الدجاجات التى
يمنعها غلسة، ورجائها لأصدقائه الجنود مع قرب انتهاء
فترة خدمته العسكرية.

٤ - الغياب فى شكله الوثائقي:

ويظهر ذلك على نحو محدد فى شكل الوثيقة
الخاصة بتصريح الغياب وكما ظهرت فى نهاية الرواية
وهو ورقة صغيرة تعطى للجندى عند قيامه بالإجازات
تحدد اسم الجندى والزمن الذى يصرح له تغيب خلاله
وبغير ذلك من المعلومات.

٥ - الغياب كوسيلة لتأكيد الذات:

ويظهر ذلك خلال الرواية على نحو خاص فى تلك
السلوك اللافت الذى قامت به الفتاة الطويلة والتى ظلت
تلح وترجو من أجل الحصول على إذن بالغياب (لزيارة
والدتها المريضة كما قالت) وعندما حصلت على هذا
الإذن أو هذا التصريح عادت إلى غرفتها ونامت
مؤكتمرتها فى الاختيار ما بين الذهاب فى إجازة أو
البقاء بالمعسكر، وهو شكل من أشكال السلوك لا تقوم
بها إلا شخصيات على مشارف الاضطراب نتيجة
لفقدانها للثقة فى الذات وفى الآخر، وفى الواقع وفى
القوانين، وفى كل شيء.

٦ - الغياب كدلالة تاريخية:

ويظهر ذلك على نحو خاص فى صورة تلك المعركة
للمرسومة على تقويم الحائط والتى ينشغل عنها الجنود

النساء (الطبخ - تنظيف للمرات ودورات المياه - غسل الملابس والأطباق... الخ).

بينما تقوم النساء بدوار الرجال التقليدية (القيادة وإعطاء الأوامر... الخ) في شكل هو أقرب إلى ما أطلق عليه الكاتب عبد الحكيم حيدر في إحدى المناقشات التي دارت حول هذه الرواية اسم السلطة المختزقة.

وفي رأينا أن هذه السلطة المختزقة تظهر خلال الرواية على أنحاء عدة مثل:

١ - سهولة قضاء الوقت خارج المعسكر خلال الليل أو خلال النهار دون ضوابط كافية، من خلال التحصيل والجوس على المقامى الخارجية أو الانعواء بمسند مرض أحد الأتارب والحصول على تصاريح للذهاب وكذلك سهولة الدخول والخروج لبعض الشخصيات رغم عدم ارتباطها بالمضوى والوطني بهذا المعسكر (مثلاً الفتاة أمل التي ذهب وتجه بجرة خاصة عندما تغيب المقيم).

ب - تظهر هذه السلطة المختزقة أيضاً في شخصية القتيب الشرفي (وهو هنا رجل هذه اللوة) ذلك الذي يختص أية لحظة لينام في مكتبه ولا تعتمد عليه اللدة (للرأة) في أي شيء إلا في الضئسن اللالعية وملفات الطالبات وهو موالج بالحكايات خاصة للمتعلق منها بالحب والجنس، وهي دلتما حكايات الآخرين، أما ذاته هو وحكاياته هو فغير موجودة وغائبة، وهو يحكي يوماً عن هذا الزمان الذي يفترق للرجال وعن الناس ويتوع زمانه الذين لا يمثلهم أحد وهو حاضرس لكن دون سلطات وحتى السلطات المنوحة له سلطات يستطيع أي جندي صغير أن يفترقها بأن يروي له حكاية أو نكتة جنسية.

أي عن هذه للمركبة وعن دلالتها بلحصاء أرقام الانتفجارات للموجهة عليها وإيضاً بمحبتهم عن توافه الأمور المرتبطة بها.. أن ذلك يعني أن المعارك الآن أصبحت شيئاً ينظر إليه من خلال صبور على الحائط شيئاً غائباً وماضياً ولا يعلش الآن على نحو حقيقي. كذلك فإن تلك الصبورة التي يتم لتطعيم عليها في هذه المدرسة لم تمد في كامل سوانها بل ظهرت عليها بقع بيضاء كثيرة كما كتب في إعلاما تاريخ الأمم لا اليم في إشارة ضمنية إلى الغياب الخاص بالزمن.

٧ - غياب الهدف الحقيقي من وراء السلوك: يرتبط بالمعنى السابق ذلك السلوك الخاص الذي أصبح يشغل معظم وقت الجنود في هذا المعسكر، فقد أصبح شغلهم الشاغل أو بالأحرى شغل قانتهم الشاغل أن يلقبوا منهم التفرق نهاراً في فناء المدرسة من أجل جمع الأوراق للصغيرة للتنتثرة ووضعها في صناديق القلمة وبعيد أصبح ضبط إيقاع هذه للمركبة النهارية (في اتجاه القلمة أو بعيداً عنها، على نحو مشترك أو منفرد) هو الهدف الأساسي لمركبة هؤلاء الجنود.

٨ - غياب الخارج: فالمحيلة كما تحدث في الواقع والمجتمع خارج هذه المدرسة للمسكوبة تكاد تكون غائبة على نحو بارز عبر هذه الرواية.

٩ - غياب الدور للجنس التقليدي (أو السلطة المختزقة):

لدى داخل هذه النكتة العسكرية يقوم الرجال بدوار

يمسحون ويغسلون ويطلبون ويكثرون من الحكى والكلام، والإثنا يقطن ويتحكن ويحكم، ويكثر من الصمت والنسيان.

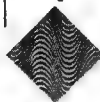
وأخيراً،

فلنه رغم ما فى هذه الرواية من جفاف عاطفى كبير ونضوب انفعالى عند معظم شخصياتها وإن لم يكن كلها فإنها لا تبخل علينا، ولا يبخل مبدعها منتصر القفائش علينا أيضاً بمشهد جميل مؤثر يتم فيه تصوير فتيات مدرسة التمريض هذه خلال بعض أوقات انشغالهن وحين يجمعن التوت من فوق أغصانه، وهن يتدافعن ويتحركن ويتواصلن من خلال التوت فى أيديهن، والتوت ينتقل مع نبضات قليلة من الفرح وموجات كبيرة من الأحلام، أحلام تصرخ، لكوابيس كثيرة حاضرة، بالغياب.

جـ - رغم ما يشيع فى الرواية من مفردات الحياة العسكرية مثل: الببادات - الطواقى - المقدم - الصول - المساك - الخدمة - تدوير الكتب - البرنجمى - الشنجمى - الخدمة - النص الى - مشط الطلقات - الفتوة المسنة - المحاكمة العسكرية - فرش المتاع - الداخلية - تصريح الغياب.. الخ، رغم ذلك فلن الحياة فى هذا المسكر فى أقرب ما تكون إلى حياة الرخاوة والاسترخاء، حياة ما بعد «آخر الحروب»، حياة تغيب فيها القوة والإحساس بالهدف، لكن يكثر فيها أيضاً البحث عن الذات وعن أهداف بديلة لهذه الذات.

والوجود الإنسانى الضائع فى هذه الرواية ليس وجوداً حدياً من ناحية الأنوار الموكولة للذكور - الإثنا كما قلنا، ومن ثم فهو مجتمع أقرب ما يكون فى مجمله إلى مجتمعات الاندروجينى أو الجنس الثالث أو «الهومافرويت» نكورى وأنثوى فى الوقت نفسه فالذكور





رحيق السواحل

مهداة إلى الصديق الشاعر عبد الكريم الطبال

لليلي

أعدّ نبياً!

لليلي..

أعدّ نهراً طرّاً!

لليلي..

أعدّ سريراً من الفهم

أضحي نبياً!

... أعود إلى نكروها

كَيْ تُعَدُّ لَنَا بِمَعَهَا،
مَا تَبْقَى مِنَ التَّمْعِ
جَسْرًا شَنِئًا!
سَيَاخِذَكُمْ هَمَّتْهَا لِلذَّهَابِ إِلَى صَمْتِهَا
فِي جِرَاحَاتِ نَائٍ
صَدَاهُ الْجِنُونِ!
سَيَاخِذَكُمْ هَمَّتْهَا
لِصَهِيلِ الْبَلَابِلِ،
وَهِيَ تَحْمِلُ عَلَى كَتِفِ الرِّيحِ
مَثْقَلَةً بِالظُّنُونِ!
وَالَيْلَى تَمَنُّ إِلَى وَجْهِهَا
فِي حَنَائِي الْحَنِينِ...
وَتُشْرِعُ نَافِذَةً
كَمَتْرِبَتِهَا يَدُ الْعَمْرِ (.....)
لَيْلَى رَحِيقِ السَّوَاوِلِ
مَى مَرَجِبِهَا الْفَجْرِ
نَشِيدُ سَمَاوَاتِنَا
مَعْبِدُ السَّحَرِ فِينَا
وَالَيْلَى شَجِيرَاتِنَا فِي الْهَوَاءِ
نُوحُ كَمَنَاجَاتِنَا عِنْدَ مَتَهَصِّفِ اللَّيْلِ

تفاجئنا المشتكى كالعذاب

ومن أرق الليل: ليلي

ومن شغب الموج: ليلي

ومن زفة الفجر:

ليلى تجيء على مهرة

ضئمتها اللغات

وجدة - المغرب



كل شيء على ما يرام



قبل ساعتين من رفع الستار عن بداية عرض مسرحية «الجريمة الكبرى»، وصل الجميع. وقف الممثلون في الطرقات الضيقة بين جنبات الكواليس، يقبضون على مزق أوراق النص، يراجعون أدوارهم، انشغل مهندس الإضاءة في اختيار الكشافات، وقد نثرها بحيث لا تسقط إضاءة مباشرة على شخص المسرحية. انهمك المخرج في اللاشيء، كان يرتطم في الأشياء والناس، دون وجهة محددة.

ربما كان أهم ما يشغل الجميع، هو مهمة مهندس الديكور.. أن ينجح في إغراق السفينة. فكان عليه أن يطمئن على إجراءاته بحيث يتم الخرق في أقل الخطوات وعلى مهل ويأمن كامل.. وهي تعليمات المخرج وتحذيراته أيضاً.

اكتفت «أم السعد» عاملة البوفيه بالدوران حول الممثلين، حاملة صينية نحاسية متهاكة تغلواها أكواب الشاي الساخن، وقد خصصها صاحب البوفيه بالممثلين بعدما قرر أنها شاخت ولم تعد تصلح لملاقة جمهور المشاهدين، ثم عيّن بدلاً منها بعض الصغيرات الجميلات.

ولأنها تعلم وهاليز المكان منذ سنتين بعيدة في هذا المسرح العتيق، فقد هبطت، وانحنى، حتى نجحت في الوصول إلى مهندس الديكور الغائر تحت مستوى أرضية خشبية المسرح، منهمكا في ضبط خطوات مهمته، ولم يجمر خاطرها بشرب كوب، برد ذلك بعدم رغبته في إلقاء أي شيء في جوفه. ربما تخذله السفينة فلا تفرق ويضيع مضمون المسرحية كلها وجهد الجميع. لم يمهلهما للحوار والإلحاح، تركها وابتعد عنها.

اخيراً انتهبت «أم السعد» للـم «كامل» المُلَقَّن الذي يفضل البقاء مع مهندس الديكور تحت خشبة المسرح كما اعتاد دائماً، حتى بعدما ألغى المخرج الشاب دوره والزم الممثلين بحفظ الأدوار جيداً وعدم الحاجة إلى مُلقَّن، كما يحدث في كل المسارح الحديثة.

مال إلى أن «أم السعد» قاتلاً:

«من ثلاثين سنة وأنا مُلقَّن، النهارده عيل من دور ولادنا يلغى دورى.. تصووى» ومصممت شفتيها، مع إيماءة عصبية صامتة، ثم همست وكأنها تحدث نفسها: «ولا بت كويابة شأى واحدة، أخرج المُلَقَّن علبة سجائره، فانتفضت وقبضت عليها: «ممنوع». نزع العلبة ويده بقوة: «ما أنا عارف» أشعل سيجارته متمهلاً وسحب عدة أنفاس متلاحقة عميقة وبينهم لاقى، وهو يعلم أنها من المحظورات التي حذر منها الطبيب وإلا..

بدأ العرض المسرحي بتلك الدقائق التقليدية، مع موسيقى عالمية لوشوشات البحر الهائلة وأصوات طيور البحر، بين: ' بدخ ويخزن: المثلون لعرض المشهد الأول حيث وجدوا قتيلاً فى قصرته لم يطل الحوار، قرر الريان ومساعدوه إخفاء الخبر حتى نهاية الرحلة.

انتبه المُلَقَّن وعاملة البوفيه، كما لو كانا يسمعان المشهد للمرة الأولى. كلما حاولت النهوض انقض على ساعديها الضامرتين بكهه المفلطحة الغليظة.. فتبسم بسعادة لا تعرف سرها، وتعب عن رفضها بدلال غريب عليها عادة، قائلة: «سينى يا راجل أشوف أكل عيشى» .. فهي تخاف صاحب البوفيه الذى يزجرها دائماً على بطء حركتها وقلة مبيعاتها، وقد بدأ يخصم منها قيمة الزجاجات التى تتحطم عفواً . حتى بات كل منهما ملمة الفارغ قبل حرصها على بيع المثلين..

شكت للرجل مهما الجديد، وهو ما أثاره، فقال: «والله أضره». فقدمت إليه كوباً من الشاى، لم يعترض، بدأ يحسنى الشاى فى روية، لكنه اشترط عليها أن تشاركه بشرب كوب آخر.. لم تعترض أيضاً.

فصلت أن تبرع على الأرض، وإن بقي مقرصاً غير حريص على ضم ركبتيه المنفرجتين أصبحا وجهاً لوجه، وكل منهما ينصت متابعاً مشاهد المسرحية فوق رأسيهما.

بسرعة أدخلها الرجل إلى دائرته، عبر لها عن ضجره واعتراضه على ذاك المخرج الذى مزق النص إلى قصاصات ووزعها على الممثلين: «كل ممثل يحفظ دوره، لا هو عارف زميله ح ينتهى إمتى ولا إمتى هو نفسه ح يبدأ».

بدأ يسرد ذكرياته أيام كان الممثل يحفظ كل المسرحية عن ظهر قلب. لم يصمت إلا عندما لمحها تهتم بوضع كوبها الفارغ على الصينية، اندفع بحبوبة شاب فى المشربين، أمسك الكوب الفارغ فلامس أصابع كفها اليمنى التى لم تعد ناعمة، وإن بدت له كذلك تحت أطراف أنامله الخشنة. للوهلة الأولى لم ينتبه، لكنها قالت: «يا راجل عيب عليك»، ففهم !.

بدت عليه حيوية قديمة ولت منذ زمن. رمى ببصره نحوها فاسدلت جفونها فيما كانت الإضاءة تزداد فوق خشبة المسرح وتتسلل نحوهما من خلال شقوق غامضة استطاع أن يتبين منها حُمرَة بشرتها التي كانت شاحبة، وكأنها عذراء فى العشرين.

عاود الرجل سبابه، صب جام غضبه على المخرج الجاهل الذى عدل من النص الأصلي، «بالزمة ده راجل بيغهم فن يام السعد؟»، هرب رأسها، ولم تصمت: «والله لو الناس دى بتفهم كنت انت اللي أخرجت المسرحية دى».

«مين يقرأ ومين يسمع؟»

قالها سعيداً، قبض على كتفها بأنامله العشرة. يهزهزها، فأنجذبت نحوه بشدة، ربما تفوق قوة هزهزته، فانبجست، الطرحة السوداء وانكشف شعرها المصبوغ عند أعلى الجبهة الضيقة

لم تعد تتابع حوارات الممثلين، طال انتشغالها بإعادة إحكام منديل الرأس المسعول بالترتر، ويشعرها الوصول بالمقاصيص وقد خلعت عن نفسها الطرحة والمنديل لتعاود ارتداهما.

شغلته الطرحة طويلاً، تفردا بطولها، تدفعا في الهواء عدة دفعات بلا داع، وبصركة خبيرة تومئ برقيتها لاستقبالها، تسعى لإسقاطها من عل.. تفشل، بعدما ترتطم الضربة بالرجل، فتدبّع ولا تصل إلى رأسها، وفى كل مرة يقول الرجل مبسماً: «أحسن»، «فتضحك، يضحكان معاً»

وفى لحظة ينتظرها العم «كامل» أمراً أن تكف المحاولة حتى يسمعا الكلمات التي كان يجب بعدها إغراق السفينة بقرب دلدلت ذراعها قائلة: «عرفاها!!» .. إلا أنها صمعت أيضاً وكثت على مضض

بإصرار نهض الرجل، جذبها من ذراعيها إلى أعلى، أمرها بالانحسار فى تلك الزاوية الضيقة، يطلن من تلك الفتحة، يتابعان اللحظة المنتظرة. لم ترفض ولكنها لم تنهض سريعاً جديداً نحوه بشدة، ووصلا فى خطوة واحدة، وهما لا يدريان أنهما أو أيأ منهما ضرب بقدمه عفواً صينية الشاي فتحطمت بعض أكوابها لم تحاول «أم السعد» إلقاء نظرة واحدة للوداء نحو صوت التهمس العالى.

نظرة واحدة من الطاقة، كشفت لهما كل خشبة المسرح فوقهما...

نجا معا فى حشر رأسيهما، رأسها العارى من المنديل والطرحة السوداء ورأسه الذى يبدو وكأنه استطال وتعدد بحيث سمح لرأسها بأن تلتصق برأسه.. وإن تلامست بعض من مواضع بارزة من جسديهما، لم يتململ أحدهما حتى انتهى الممثل من جملة الأخيرة المنتظرة:

«إن الجريمة الكبرى، لا يمكن أن ترتكب، إلا بواسطة مجموعة من الناس. ولأنهم جماعة فلا يشعرون بالمسئولية، وتقع الجريمة بسهولة».

بعدها انسل كل منهما ببطء ويسكينة، حتى عاودا الوقوف في موقعهما الأول، ومن جديد عاودت محاولة وضع الطرحة السوداء فوق رأسها لتتحق بالمثلثين فور إسدال الستار.

لم يمهلهما، عاود اعتراض طريق الطارحة فلا ترسو فوق رأسها، ويضحكان ثانية. علت الضحكات وزادت كلما كررت «أم السعد» المحاولة.. فيما كان المخرج الشاب يصرخ من خلف الكواليس:

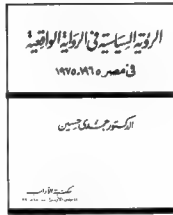
«أنا سامع صوت ضحكك، منين الصوت ده.. أنا ح أجبن؟!»



الرؤية السياسية في الرواية الواقعية

يجنون وقتاً للقراءة الجادة ويكتبون بحكم وظانفسهم - يطروننا بوابل من الكلمات الشافهة التي يظلفها الملق عادة، فيضيقون بذلك قيمة العمل الفني ويقيرون حواجز كثيفة بيننا وبينه، وقد تشفت هذه الظاهرة واستمرت فترة طويلة، ولكنها تراجع الآن أمام أصحاب الدراسات الجادة الذين يقدررون امانة الكلمة.

وحين يقول الدكتور حمدي حسين صاحب هذا البحث إنه أنفق في إعداده ست سنوات، فنحن - بعد القراءة المتأنية - نصدق، بل ربما نمجب من أن هذا العمل الجاد أنجز



غلاف الكتاب

الأعمال الفنية، وأراحونا من الكتابات الركبكية ومن الأحكام الخاطئة التي يطلقها أغلب كتاب الأعمدة الصحفية الذين - لأنهم لا

هذا بحث جيد، بذل فيه صاحبه جهداً كبيراً، وأنفق في إعداده سنوات حتى خرج بهذه الصورة الشاملة. ومن حق كتاب الرواية - في الفترة التي جعلها المؤلف موضوع دراسته - أن يعموا بالرضا؛ فقد تتبع الكاتب أعمالهم الروائية بدقة وتأن وموضوعية، وصنفها وفق ما طرحته من قضايا، واجتهد في البحث والاستقصاء، حتى يمكن القول إن هذا البحث عمل فني له ملامحه المتميزة.

وكما لاحظنا في موضوع سابق كتبناه عن الشعر، فقد نهض كثير من الأكاديميين بمهبة دراسة وتحليل

في تلك الفترة القصيرة؛ فالكاتب لم يكف بالدراسة والتصنيف والتحليل والمقارنة واستخلاص النتائج لعشرات من الروايات، وإنما يصرح بأنه كان يقف حائراً أمام رواية يراها جديدة بالدراسة ولكنه لا يعرف عن كاتبها شيئاً، ودلا من أن يسقطها من حسابه كان يذهب إلى الناشر ليستقي معلومات مفصلة عن كاتب هذه الرواية الجيدة.

اختار المؤلف الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٧٥ إطاراً زمنياً لدراسة الرؤية السياسية في الروايات الواقعية التي صدرت في تلك الفترة. وقد يظن القارئ أنه بهذا التحديد قد قلص عدد الروايات التي رجع إليها، وهي في الحقيقة ثلاث وثلاثون رواية، ولكنه لكي يختارها قرأ أكثر من مائتي رواية، واستبعد منها أولاً روايات الإثارة الرخيصة، والروايات ذات المستوى الفني الهابط، من وجهة نظره طبعاً ثم استبعد الروايات غير السياسية وغير الواقعية لأنها لا تدخل في مجال بحثه.

وقد كان الكاتب مؤلفاً حين حدد تلك الفترة الزمنية ليعتد في

إبداعات كتابها.. إن هذه السنوات العشر من عمر الوطن لا يمكن أن تسمى ولا أن تتعلل جرحها؛ ففيها استعمرت الحرب وحيت المؤامرات وتبدلت الأحوال... في الواقع لن يسعفنا هذا إلا لجبرتي بصيحه المسجوع الذي كان يلجأ إليه إذا أرتج عليه كما أرتج علينا الآن.. إنها سنوات «الملاحم العظيمة، والحوادث الجسيمة، والوقائع النازلة، والفوازل الهائلة، وتضاعف الشرور، وتزاد الأمور، وتوالي المحن، واختلال الزمن، وانعكاس الطبع، وانقلاب الموضوع، وتتابع الأحوال، واختلاف الأحوال، وفساد التدبير وحصول التدمير، وبوم الخراب، وتواتر الأسباب.. إلخ».

وهكذا تدفق سيل من الروايات والقصص القصيرة والقصائد، وكتب آلاف الصفحات من مذكرات القادة السابقين والسياسيين والمحليين، وكل واحد من هؤلاء - ومن الفنانين أيضاً - يحاول أن يبري نفسه مما حدث، أو يشكر من أن صوت تصنيده لم يسمع، أو يكفي بتسجيل حالات للذهول التي عاشها الناس.

وقد حدد المؤلف القضايا السياسية الرئيسية في ثلاث هي قضية الصراع مع العدو وقضية الديمقراطية وقضية العدالة الاجتماعية، وحين حل الروايات التي اختارها اتضح أن هناك ملامح مشتركة كثيرة بين كتابها، لعل أبرزها هذا الإحساس الصاد بالصدمة أو الصدمات المتتالية والمجز ولة الصلة وانقطاع الصلة بين الحلم والواقع، واتضح كذلك - وهذا ما يهمني هنا - ذلك التفاوت الفني الكبير بين الأصناف الروائية.

إن أغلب هذه الروايات كتبت بعد الهزيمة بقليل، ومن الطبيعي أن يصيبها ما يصيب الأعمال المتعجلة من عيوب فنية؛ فهناك المباشرة والوعظ الصريح وعدم النقة في رسم الشخصيات واختلاط الأفكار وغلبة الأسلوب الركيك واحتذاء النماذج الروائية السابقة كما أشار المؤلف، حين كشف سطو البعض على رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، وإن كان المؤلف في الحقيقة لم يسرف في تعداد المأخذ على تلك الروايات، بل كان في أغلب الأحيان يتلمس الوسائل للإشادة

بالأعمال الفنية، وكان يسرف في ذلك، ومن هذا الإسراف قوله مثلاً في ص ٩٩:

«... فوجدنا كاتباً من جيل الستينيات هو حسن محسب يسارع بتقديم روايته «الطش» قبل أن ينشر كتابها روايته «الحب تحت المطر»، وكلا المعلنين يقدم رؤية كاتبه لأثار الهزيمة..»

وقد تكررت هذه الملاحظة كثيراً بالنسبة لكاتب آخرين، مما يرهى بانه «لا فضل للاحق على السابق» كما كان يقول العرب، وهذا بالطبع غير صحيح، فليس كل من أسرع بالكتابة قدم عملاً فنياً جيداً، بل العكس هو الصحيح، ولعل المؤلف لس هذا أيضاً وهو يفسر موقف نجيب محفوظ حين قال في ص ١٠٤:

«ونلاحظ أن توقف نجيب محفوظ عن الكتابة كان مرتبطاً بتحولات سياسية حادة، وهو يقدم دليلاً على صدقه، وأنه لا يستطيع أن يكتب عملاً روائياً كيفما اتفق، وأنه لا بد أن يعبر بما يكتب عن رؤية واضحة، ولذا نلاحظ أنه لم يكتب بعد النكسة مباشرة اصملاً روائياً؛ لأن هول

الهزيمة أفقده القدرة على تكوين رؤية صحيحة يطمئن إليها..»

هذه هي القضية، فالروية الواضحة تحتاج إلى وقت للتأمل، «الحب تحت المطر» التي استشهد المؤلف ببعض فقرات منها تثبت ذلك، حتى جمل الحوار القصيرة نص أن رواها تفكيراً عميقاً وتاملاً طويلاً، وهذا بالطبع يختلف عن صراخ الأبطال المزيفين في كثير من الروايات الأخرى... فالتتبع منهم كثيراً مثل هذا الكلام: «لا بد من الثأر... ماذا حدث؟ الموت للأعداء..» وهو كلام أشبه بكلام العوام ولا قيمة فنية له.

وترتب على العجلة اختلاق شخصيات زائفة لا وجود لها في الواقع، وتبنى هذه الشخصيات لأفكار غير حقيقية كذلك، وتامل كيف تنتهي كثير من الروايات بتلاؤل لا مبرر له، سببه عند البعض أن الأسرار يمكن أن يتحولوا إلى أناس طبيين لجرد أنهم سمعوا كلمة نصح عابرة، وعند البعض الآخر بسبب أن العرب عادت بالناس إلى حظيرة التكافل والأمانة والحب..

ومن الأمور التي تثير الدهشة في بعض هذه الروايات التي كتبت بعد الهزيمة أن أصحابها يتفنون في اختلاق أحداث وهمية ويجعلون أبطال هذه الأحداث من الباشورات وأبنائهم وبناتهم والعاملين عندهم، وهنا تجد الباشا المستبد الشرير ولكن ابنته الرقيقة المسالمة تحب أحد أبناء الفلاحين وتصارع أباهما من أجله وتتصر في النهاية.

ولعل ذلك يرجع فيما أظن إلى أن الكاتب يلفق هذه الأحداث وعينه على التليفزيون ومسلسلاته، والرواية بهذه الطريقة لا مآخذ عليها فهي تحكي تاريخ الاستبداد القديم وفساد رجال العهد البائد... وهكذا.

قلت لنفسى وأنا اتتبع هذا الجهد الكبير الذي بذله المؤلف ليته اختصر عدد الروايات إلى خمس عشرة؛ لأن البعض لا يستحق التعجب الذي بذل في تحليله ودراسته.. وقد يقول الدكتور حمدي حسنين إنه كان يرصد الواقع الذي أمامه، ولكنه قال لنا: إنه استبعد بعض الروايات لمجرد مستواها الفني، ولم يلزمه أحد أن يدرس كل هذا الكم من الروايات.. وهناك طرق كثيرة

لاكتشاف هبوط المستوى الفني
أهمها في رأيي أن تراقب شبح الملل
والضجر وانت تقرا فإن رأيت هذا
الشبح يطل برأسه فاعلم أن العمل
كله كلام في كلام.. أو كلام يغنى
بعضه عن بعض - كما يقول العرب -
وفرّق كبير أن تلهث وراء خواطر
أشياء زكي المضطربة في «ثرثرة
فوق النيل» وقد استشهد المؤلف
ببعضها مثل هذا الموقف:

« .. اعترف فيما بينه وبين نفسه
بإعجابه غير المحفود بالنار، إنها
أجمل من الورد والاعشاب والفجر
البنفسجي، فكيف أمكن أن تطوى
بين جوانبها أكبر قوة مدعرة؟ يجب
إذا أسعفتك الهمة أن تقص عليهم
قصة الإنسان الذي اكتشف النار...
وأين ذهبت الفكرة الطريفة التي
اعتزمت طرحها للمناقشة عندما
جملت إلى الشرفة المجرمة؟».

فرق كبير بين موقف كهذا كل
كلمة فيه موضوعية في مكانها حتى
لو كان صاحبها «مسطولاً».. وبين
الهتافات والنصائح التي تسود
صفحات كثيرة من روايات أخرى.
ولكن الجهد الذي بذله مؤلف هذا
الكتاب لا يمكن أن ينكر، ويكفي أنه
بهذه المقارنات بين الروايات المختلفة
كشف لنا - وإن لم يقل ذلك صراحة
- هذا التفاوت الكبير في الأعمال
الفنية التي درسها.



الأميرة تنتظر وقضية البرتوار المسرحي

لذلك فإن
مسرحنا المصري في
أزمته الحاضرة
يبحث عن إجابة
لتساؤل هام ما يزال
يقلق المسرحيين
والفكرين والقائمين
عليه؛ وهو لماذا لم
يستطع المسرح
المصري على مدى
ربع القرن الأخير، أن
يقدم حالة مسرحية
مستقرة؛ تتسم
بالابتكار والجدة

والإبداع؟ صحيح أن ثمة
محاولات مسرحية جادة تقترب كثيراً
أو قليلاً من هذه الحالة المسرحية



صورة الغلاف

تقدم الأم
المختصرة تراثها
الأدبي في تواصل
غير منقطع،
وتسعى في
تواصلها هذا، أن
تنقب عن الماضي
للتوصل، بالحاضر
الذي لا يتجزأ عن
إرهاص الغد.

ويمثل المسرح
واحداً من أهم هذه
الكيانات التي يقوم

وجودها على تواجد وعي الإنسان
وفكره في حالة حوار دائم،
وتساؤلات غير منقطعة إجاباتها.

«القرنل»، ويضعنا الشاعر الدرامي في مواجهة صريحة أمام مملوالات، المتخفة سمات رمزية، متنوعة، لنشكل نحن بانفسنا كمتلقين موقفنا إزاء ما ترمز إليه تجاه هذه الشخص، ورويتنا لهذه الأحداث الدرامية وتفسيرنا لها. وبذا نشكل نحن ما نريد أن نراه ونشاهده؛ وتفسيرنا لتباين تكويننا الفكري والنفسي، وبذا على ما تملبه علينا تجربتنا الإنسانية، وتشكيلنا لهذه الشخص التي نشاهدها ومسيرة أحداثها المتتالية وعلاقاتها الديالكتيكية المتشابكة. تقوم الوصيفات الثلاث بدور بديل عن دور الكورس الإغريقي، أقرب إلى التعليق تارة، والمشارك في الأحداث المسرحية تارة أخرى، وتعلق الوصيفات على الأحداث كمن يتلنن تعويذة سحرية تمهد لتقديم الأميرة: الوصيفة الثالثة: مولاتي من أعلى السلم يلسع نورك شمس في السمات ويفيض عبرك الوصيفة الأولى: مولاتي من أعلى السلم يتضمنا نورك حقل زهور مفروش بالنور ويزغرد شعره



الأميرة تنتظر

معضوقها، وأمام ناظرها، فالسمنل لم يقتله، لكنه عجل بموته «حسب قوله: كان هباء منثوراً فوق ملاتة المهترئة

ماكنت الأمسه حتى طار على اجنحة الموت أما الأميرة فتتبع داخل كوخها الذي تزوره بشكل لا يتقطع، في حالة انتظار دائم لشخص، للسمنل، لقد، لموت. وكأنها حالة مخاض تعقبها ولادة، يتلوها موت، لتبدأ دورة الحياة من جديد!، وفي أعقاب هذه الحالة «الانتظارية» الدائمة نكتشف الملاقة الثلاثية التي تربط ما بين الأميرة والمعشوق «السمنل»، والمتنقم الثائر والمتمرّد

التي نسعى إليها، إلا أنها تبقى - في نهاية الأمر - محاولات مبتصرة لا تستند على منظور ثابت يصلح المسرح إلى مؤسسة ثقافية فاعلة.

وفي سعي دسب لإعادة الحياة و«عوادة الروح» لمسرحنا المصري، تحاول مؤسسة «البيت الفني للمسرح» أن تستلهم من التراث المسرحي للبربرتوار المسرحي المصري، تجارب مسرحية رائدة فيقدم المسرح القومي مسرحية «البيت هدى» للشاعر خالد النكر أحمد شوقي، عبر رؤية إخراجية لسمير العصفوري كما قدمت فرقة مسرح الطلبة عملاً من روبرتوار المسرح الثمري الحديث «الأميرة تنتظر» لشاعرنا الكبير صلاح عبد الصبور وإخراج ناصر عبد المنعم.

يطرح هذا العمل المسرحي الأخير عدداً من الأسئلة حول توقف عندهما بعد تحليله وتقييمه.

النص المسرحي

تحاول مسرحية «الأميرة تنتظر» للشاعر صلاح عبد الصبور والتي كتبها في السبعينيات أن تصوغ حكاية الأميرة التي تترث عرشاً دسواً، بعد مقتل أبيها على يدي

خير تنسكب على صفحة

بلود

الوصيفة الثانية:....

وتبين النص الدرامي عند

صلاح عبدالصبور

بمقومات المسرحية التي تمثل

للمخرج مؤشرات ودلالات

تقوده وترسم له معالم

الطريق، لعل من أهمها في هذه

المسرحية هو وعي الشاعر المؤلف

بعضر الصوت، ويصف الكاتب ما

يعنيه بالصوت عبر ملاحظته

وهامشه: «يسمع الصوت من

الفارج، كان خطي تقريده، تتزعج

الأميرة، وتخرج عن دورها الذي

كانت تؤديه إلى واقمها، ملقية

بسمعها إلى الصدى... إنها تعود

من ماضيها حين كانت في مقر

أيها، إلى واقمها في هذا الكوخ

الفقر، وتؤكد أهمية عنصر الصوت

الذي يستحيل شخصية من

الشخصي الحركة للأحداث

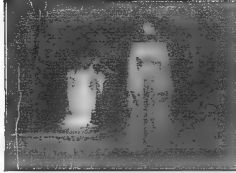
المسرحية، فالصوت يغير خطوات،

ترمز إلى اقتراب الكارثة، وإحداث

تغير جوهري يعيد ترتيب الأحداث

وينظم نسقها، في هامش من

هوامش يقول المؤلف:



مشهد من المسرحية

«يقتررب صوت الخطي، وكانها

تخمر وتتريدا»

ويحاول عبدالصبور أن يستفز

الحدث الأصلي عبر تداعيات الحدث

الدرامي الآخر:

الأميرة: إني أسالكن سؤالاً..

...

قد كنتن معي في تلك الليلة

وعرفتن الحادث.

الوصيفة الثالثة: الحادث؟ وما

الحادث؟

الأميرة: الحادث؟

لا تذكرن الحادث!!

الوصيفة الثالثة: ما يحيا كل

دقيقة

لا ينسى أو يذكر.

الأميرة:....

قد لوح لي بالمحب.

ونجد داخل سياق العمل

الدرامي «الأميرة تنتظر» تشويقاً

واضحاً من المؤلف لكتابة

الكوميديا؛ بل نتعرف من خلال

سياق الحدث الدرامي رايه فيها

بعد أن يلقي نكاته الواحدة تلو

الأخرى على لسان الوصيفات...

يرى شاعرنا عبدالصبور في

الضحك

وصيفة ثالثة: إيه.. ما أبداع هذه

النكتة

وصيفة أولى: الضحك لذيد

وصيفة ثالثة: خبز القلب

وصيفة أولى: خمر مجانية

وصيفة ثالثة: أه لو نملك أن

نضحك حتى الموت لو متنا في شهقة

ضحك

ويستخدم الكاتب بمهارة وحنق

فنيين تقنية (المسرح داخل المسرح)

فيسمى بلن يؤكد على أن التمثيل يتم

لدى المتفرج على مستويين: أولهما:

محاولة تقمص الشخص الممثل

دوره، ثانيهما: الاستعانة بهذه التقنية

ليقيم نوعاً من المواجهات والتجاوز

ما بين المصاغة واللوات، ما بين

الحقيقة والزيف من جانب، كما أنه

يحقق وظيفة جهرية للعمل - المسرحي، ألا وهي اللعبة المسرحية وليس استنساخ في الواقع. ويشترط حصر هـ صلاح عبد الصبور من طبيعة تفرافية تتحرك نوعاً في حواراته ما يدفع بالحدث الدرامي للعمل المسرحي برمته إلى الأمام الوصيفة الثالثة: هل لك في

للمقهة؟

القرنل: خبزي لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة: ومتى ينضج

خبزك

القرنل: حين أغنى

الوصيفة الثالثة: ومتى تفنى

القرنل: إن فرغت أغنيتي

وفي مشهد ارتداء الأقمعة

نكتشف أن صلاح عبد الصبور

يؤكد من خلال هذا الاستخدام على

حالة من التلبس أو التقمص

المسرحي تلك الحالة التي تعد

أساساً متيناً لقوة مسرح

«البانتوميم» أو «التمثيل الصامت»

مستفيداً في ثقافته المسرحية

الواسعة من ثقافة مسرح الشرق

الأقصى (الصين - اليابان -

اندونيسيا) ليخصب أرض مسرحه

العربي، وينبت منه قواصاً فارعا قويا

بتقاليد حرفته وأداته.

ولا يفوت عبد الصبور في

مسرحيته «الأميرة تنتظر» أن يستقي

أنقى منابيه ومصنابه من

شكسبير، فتتأثر في مسرحيته

مشهد جريمة السمندل وقته للملك/

الاب بمساعدة ابنته الأميرة، بمشهد

قتل العم لأخيه الملك بمساعدة زوجته

جيوترو في مسرحية هاملت ذاتمة

الصيت.

وتتداخل الصور الشعرية في

درامية أحداث المسرحية ونسيجها

وتلثم معها، فنشعر بدهشة التلقي

عندما يمتزج الأسلوبان (الشعري

والمسرحي) فلا نعرف أي شعر

فيهما وأيها مسرح؟! وإيهما

أجمل؟! والإيقاع يلف هذا بسمته

التفرافية المسرحية.

الأميرة: أرجوك... اصمت

السمندل: أذكرت؟

الأميرة: ذكرت

السمندل: وهذا جئت

الأميرة: ماذا؟..

السمندل: كي نصنع أياما

أجمل مما فات

الأميرة: ولماذا جئت الليلة؟

السمندل: كي نبدأها الليلة

الأميرة: مسكين.

الأميرة: أنكرنى الحراس

والقادة والجند

السمندل: هجرونى

الأميرة: ماذا لو عدت معك

السمندل: قد يصفو الأمر

الأميرة: لك؟..

السمندل: لنا..

الأميرة: كيف؟..

ومع أن المسرحية تنتهي بنهايتها

الأخلاقية على شكل رسالة مباشرة

عندما تعلن الأميرة أن أغنيتها قد

انتهت: «تمت أغنيتي... أستودعكن

الله.. لا يجعل بى أن أنسى.. هذا

تنزيل لا تكمل أغنيتي بونه.. يا امرأة

وأميرة.. كوني سيدة وأميرة إلا أن

اللحظة الشعرية المتوجهة والكثافة

الدرامية الزاخرة بها هذه السطور،

تجعل هذه الرسالة المباشرة مقبولة..

يتسع لها صدر المتلقي لنجاح

الكاتب الشاعر في تحليل انق

الخلجات الإنسانية في تلاحم يتسم

بشفافيتها ما بين الإنسان والطبيعة.

الإخراج المسرحي:

نجح ناصر عبدالمعزم وفريقه

المسرحي في الوفاء بترجمة النص

المسرحي الأميرة تنتظر، على

مستوى التنفيذ وبعبق هذا الوفاء

حرفيته، والتزامه بهواش الإخراج

التي تشكل سينوغرافية المكان

والزمان. لذلك يبقى أسلوب الإخراج

ومنهج في هذا العمل المسرحي

متسقاً مع النص، منفذاً أكثر منه

مفسراً، ملتزماً بجدوله أكثر من

كونه قادراً على تأويله، وحاول المخرج بنجاح أن يخلق طابعاً اسطورياً يلف بأسراره الأحداث ويوطقها؛ فيشيد مهندس الديكور كوخاً رمزياً تعلق أسواره في خلفية خشبية للمسرح، وتقوم بوابته في وسطها وأبوابه الصغيرة، المحيط بالداخل الذي يتشكل من خلال مستويات جانبية وأمامية وسلام ومائدة/ سرير، قطع الأكسسوار المتناثرة فتدخل المخرج في قلب أحداث المسرحية، وتضمه في عالم واقعي/ ميتافيزيقي/ داخلي يفصله عن ذلك الخارجى المجهول الذي يلف بدوره الموقع، بخط أفق الأزرق، ولوانه الزائفة، لقد نجح الديكور في منحنا هذا المناخ الأسطوري وساعدت الإضاءة في التأكيد على هذه الوظيفة.

الممثلون:

قدم هذه التجربة - بمسرح الطليعة - ستة ممثلين شباب، يؤتون مسرحها يعتمد على الكلمة بكل تفريعاتها وإيقاعاتها ووزنها الشعرى وصيغها الدرامية المتنوعة، ويمثل هذا النوع من التعاون من هؤلاء الشباب وجهين للعمل الفنية: أولهما إيجابى وهو منح الصل المسرحى نبضاً حياً، وروحاً شبابية تنفخ بدورها في النص الشعرى بكل

صوره وتفاعيله وكلماته فتحميه إلى نبضات شبابية خلقة فيستحيل نص عيد الصبور عملاً عصرياً حديثاً وليس مجرد نص ريتوارى متحفى وثانيهما سلبى، ففى ظنى أنه مع الخفة والرشاقة التى تميز بهما العرض المسرحى فى أداء النص (حركة وإلقاء) إلا أننا افقتنا من الجانب الآخر، حنكة الممثلين فى صياغة كلمات الشاعر وأدائها؛ فحسباً عن أن العرض اتخذ فى طابعه العام سمة مدرسية الأداء التمثيلى والتناول التفسيرى، فافقده سلطوته وقيمته الدرامية المكثفة المستمدة من طابعه المسرحى/ الطبقي.

ويمكن لنا أن نقسم تقييمنا لأداء هؤلاء الفنانين والفنانات الشباب على مستويات. المستوى الأول: هو أداء الوصيفات الثلاث (جيهان الهرماوى - امانى يوسف - جيهان يوسف) الذى تميز بالحيوية والفهم والإيقاع الفنى المتلاحق.

المستوى الثانى: خالد العيسوى (القرندل) الذى اتسم أدائه بحسه الهادئ فى تفسيره الأدائى (حركة وأداء) لشخصيته الغامضة، مما أثار فى المتلقى الشعور بالتوتر وتوقع الكارثة

الدرامية، وامجد عابد (السمندل) الفنان الشاب الموهوب فى دوره الجديد بهذه المسرحية بعد نجاحه فى عدة أدوار سابقة، ويحاول امجد أن يتكيف مع مادة صعبة ترمز أكثر مما تفصح، فتمنح الفنان الشاب قدراً من التخوف فى إبداع شيء مؤثر له وزنه وقيمته الدرامية. إن امجد عابد هو مكسب كبير لمسرحنا يحتاج إلى يد مخرج ماهرة متمكنة لتخرج من أعماقه كل ما يملك من موهبة وقدرة على اكتشافه. المستوى الثالث والأخير: فإننا نشاهد الفنانة الشاببة معزة صلاح عبدالصبور فى دور جديد لها، بعد أدوار مسرحية لها متنوعة لعل من أهمها:

أوفيليا فى مسرحية «شباك أوفيليا» وكانت مسرحية ناجحة قدمها مركز المهاجر منذ عامين من إخراج المخرج المصرى جواد الأسدي عن مسرحية «هاملت» لشكسبير، ودور (الخرساء) فى مسرحية أخرى «منمنمات تاريخية» للكاتب السورى سعد الله ونوس ومن إخراج عصام السيد التى قدمها المسرح القومى منذ عامين، وأخيراً تقدم معزة تفسيرها الخاص لدور الأميرة فى «الأميرة تنتظر» وفى ظنى أن الفنانة الشاببة

« معقزة » حاولت بلا شك أن تختبر نفسها في مادة أكثر صعوبة، وأعظم قدرا عنصرا قسريت أن تؤدي هذا الدور الصعب، لقد وضعها المخرج ناصح عبدالمعزم في دور شديد التركيب كانت تحتاج فيه قدرا من الزمن والتصرف على فنون الإلقاء والأداء قبل أن تقوم بهذه المهمة الجسورة

فإذا نظرنا إلى هذا العرض الشبابي بمسرح الطليعة فسند أن أقرب ما يكون إلى العرض الجامعي الناجح أكثر من كونه عرضا محترفا بكل مقتضيات الحرفة المسرحية وأسرارها، ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتقبل هذه التجربة على عواهنها، دون محاولة منا للفرص في تحليل ما وصل إليه المخرج لسبر أغوار أعماق مادة مسرحية كتبت بحسب شيد شيد العنوية، وبأسلوب بالغ الرقة، ودرامية معتمدة على الرمز في الدلالة، تأخذ من الاستعارات منبعها لها: وتمثل شخصوسها رموزا، وليس فقط مجرد تكيونات واقعية بشرية من لحم ودم.

إن «الأميرة تنتظر» مادة درامية تتعدد تأويلاتها، وتقبان تفاسيرها لثراء رموزها ومدلولاتها، وتؤكد على

أن شاعرنا صلاح عبدالصبور في تناوله للنص دراميا، كان يجب النص رويته الأولى التي هي أقرب إلى انطباع الحب الأول، فتتمتع المخرج الفرصة الملائمة لإتضاع هذا الحب. لذلك يقدو نص «الأميرة تنتظر» منطلقا، علامة تثير أكثر من أن تضع النهايات الجاهزة، تسمى أكثر من أن تعرف، تدخل في مجال التجريب، ولا تقف عند حدود المادة الجاهزة، تتعشش من مخرجها الدخول بها في أزمان وأماكن رغبة غير مطروقة، تثرى وتثير، تلجج في المخرج طاقات إبداعاته، وتوسع من مداوك عوالمه. ويظل العرض المسرحي «الأميرة تنتظر» بهذا المفهوم الذي قمته فرقة «مسرح الطليعة» قراءة من القراءات المتعددة، مدخلا، تمهيدا لالتحام عالم المجهول من جديد بشكل أكثر ثراء في مسرح صلاح عبدالصبور الباحث عن جوهر الحقيقة الإنسانية ونسبيتها.

بعض الملاحظات حول قضية الوريثوار

- إن تقديم مسرح صلاح عبدالصبور فوق خشبات المسرح المصري ينبغي أن يكون جزءا أساسيا من تقديم الوريثوار المسرحي، وتأيوله عبر حلول

وتفسيرات معاصرة، ذلك أن هذا المسرح في مجمره (مأساة العلاج - مسافر الليل - الأميرة تنتظر - ليلى والمجنون - بعد أن يسوت الملك... وغيرها) يعد نبعنا صافيا ومعدنا أساسيا من مصادر ثراء مسرحنا المصري.

لا يفترض أن يقدم مسرح صلاح عبدالصبور في ذكرى مولده أو وفاته فقط بل يفترض أن يعامل بقدر أكبر من التقدير والاحترام والسعي لتقديمه بشكل سنوي دائم فوق خشبات مسارحنا: (القومي - الطليعة - الشباب) عبر قراءات مسرحية متنوعة المنهج والأسلوب والتناول حسب طبيعة المسرح الذي يقدم فيه العمل المسرحي وتقاليدته، وينبغي أن يتم هذا المنظر ويطبق كذلك عند تقديم مسرح «عبدالرحمن الشراوي» للمسرحي وغيرهما من الكتاب المسرحيين المصريين الرواد.

بهذا المنطق يصبح لقضية الوريثوار المسرحي معنى، فتتغير وظيفتها من مجرد إطار متحف إلى خلق حالة مسرحية تستلهم تراثنا المسرحي، مع الوقوف على الجديد دون رجم للقديم.

هنا، عبد الفتاح

أفلام قصيرة ومواهب جديدة في المهرجان القومي

الشاب بالخروج من الدير في لقطات النهاية إلى شمس الحياة الساطعة بقوة، وأحياناً بقسوة، إيذاناً بذلك وتأكيداً على الخيار الصائب، المتسق وطبيعة الإنسان.

وينماز المخرج إيهاب لمهى إلى الحياة وبهجة الحياة بوضوح في لقطات معبرة وجسورة لصورة على الجدران، يصور إطارها وجه السيد المسيح حازماً غاضباً بلامح وتمبيرات حادة، لكن ما إن يأخذ الفتى صاحب الطلبة في مخاطبته الرقيقة والإنسانية للوجه بدقات الطلبة وموسيقاها، حتى نرى

بجائزة شادى عيد السلام للعمل الأول، وإلى جانبهما ومن خريجي البفحة السابقة سمعد هنداوى بجائزة لجنة التحكيم. وهكذا فإن خريجي الدفعتين الأخيرتين حصدا كل جوائز الأفلام الروائية القصيرة في المهرجان القومي.

أما فيلم «كما في المرأة» (١٧٥٥ دقيقة) فيواجه بطله الشاب، وهو رسام أيقونات لم يخرج في حياته قط من أحد الأبرية القبطية، اختياراً دقيقاً على مستوى وجوه ذاته بين المادية الكاملة، والروحانية الكاملة، والحياة الإنسانية. ويكون قرار

ربما كانت أفلام البفحة السابقة من خريجي المعهد العالي للسينما قد لفتت الانتباه إجمالاً أكثر من أفلام التفرج للبفحة الأحدث، إلا أن أفلام هذه الأخيرة لم تخل من أعمال سينمائية جيدة ومن مواهب سينمائية حقيقية. كما أن من بينها أفلاماً فازت بجوائز على مستوى المهرجان القومي للسينما المصرية مؤخراً.

فقد فاز - من مشروعات التخرج ٩٤/٩٥ - فيلم إيهاب لمهى «كما في المرأة» بجائزة أحسن فيلم وفاز فيلم ريم عادل أنور «دانتيلاه



مشهد من الفيلم الفائز دكنا في المرأة



لقطة من فيلم «دانتيلة» للمخرج ريم عادل أثور
الفائزة بجائزة شادي عبد السلام

على الفلاحين، ومن خلال لقطات أخرى متسارعة، تتجسد روح العصر الذي اجتمع فيه أساطين الفناء: أم كلثوم وفريد وعبد الحليم، وتضيف في لقطة تالية الباليه أيضاً لتكتمل الصورة، إنها أكاديمية الفنون التي أنشأتها ثقافة الثورة وضمت معها، وكذا معهد السينما الذي تتخرج منه المخرجة نفسها اليوم. إنه عصر المجد والأحلام الكبيرة.

لكنها حينما تمير عن عهد المسادات تضيق لقطات لزيارة فيكتور الشهيرة لمصر. وربما هي أفضل تعبير موجز عنه. إنه عصر بيع مصر للطمع الأمريكي الكاذب! ولا ينسى الفيلم الجوانب الأخرى للانقياد الذي بدأ فيقطع من لقطة

الزمن والمعهد ببساطة الفيلم البسيطة تكوينا وطما، والجالسة طول الوقت إلى ماكينة الخياطة، والتي يمثل دورانها الزمن كذلك. أما حلمها البسيط فهو أن تصنع بنفسها فستان فرحتها، التي يطول بها الوقت ويتقدم العمر بدون بلوغها، والتي لا تأتي - إن أتت - إلا بعد فوات الأوان. هل هو أيضاً إنسان هذا الوطن الباحث نوراً وفي دأب وأمل عن لحظة إنجاز منشود لم تلت بعد؟ هذه هي القراءة السياسية لعل لم يفل السياسة حتى بصورة صريحة ولقطات وثائقية وهي لقطات اختيرت بذكاء، بعضها غير شائع وربما يراه المشاهد لأول مرة. ويعد لقطات للعهد الملكي قدمت المخرجة لقطات عهد عبد الناصر وهو يخطب، ثم وهو يوزع الأرض

تسمات الوجه الحادة وقد لانت، بل وحلت محل الغضب ابتسامة رضا عذبة ونظرة ملؤها الحنان والرحمة. وليس الدين الحق إلا هذه الرحمة والحنو في نظر مخرج الفيلم ومن وجهة النظر الموضوعية الرشيدة.

وأما فيلم «دانتيلة» (١٠ دقائق) لريم عادل أثور فيعبر عن فكرته بوضوح وصفاء، ابتداءً من عنوانه الذي لا يعبر فحسب عن موضوعه وإنما أيضاً عن أسلوبه السلس وروحه.

الفيلم - بالمونتاج فيه، بالقطع وبالجدل - هو مقابلة دائمة بين الحدث العام والحدث الخاص لبطلة، فشة لقطات من عهد فاروق وأخرى من عهد عبد الناصر وثالثة من عهد السادات، تعبيراً عن مرور



سعد هداوى

خريفهم فى الفيلم الأول، أو الشباب البسطاء، فى عنفوان شبابهم وبيعهم، المحاصرون بالحرمان من كل جانب فى الفيلم الجديد.

إن مواهب جديدة تولد كل يوم فى مصر، فى السينما، بل فى كل المجالات، فقط كيف يتوفر لها المناخ الصحيح المساعد وتفتح لها الأبواب.

محمد بدر الدين

فعل ذلك من غير الممكن واقعياً.. إلا إذا تصورنا أنها كانت تصنع ذلك على فترات أو مراحل ومن خلال شباب وفئة عاملين فقيرين تعاهدوا على الارتباط وتواعدوا على مقابلة فى يوم إجازة، لتناول الغداء وبخول دار عرض سينمائى، يتحدث فيلم «يوم الأحد العادى» (١٨ دقيقة) بحسب عن مشاعر البسطاء التى تريد أن تكون نفسها، وتحصل على حقها الطبيعى فى الحياة، ولكن الواقع القاسى، بمفرداته المختلفة وعناصره البالية أو الشائنة، يصر على أن يحاصرهم.

«سعد هداوى» مخرج هذا الفيلم، كما يتضح أيضاً من فيلمه السابق - مشروع التخرج - «زيارة فى الخريف»، يمتلك قدرة على تناول الرصين لموضوعاته، وحسباً سينمائياً شعرياً، ونظرة إنسانية مرهقة للحياة والناس. سواء الشيوخ الذين ينتظرون زيارة أولادهم فى



ريم عامل أنور

الزيارة إلى لوحة حزينة للجنازة التى تدع فيها الجماهير أم كلثوم، فقد بدأت صروح الفن أيضاً تنهار أو تنتهى.

فقط لا بد أن نتصور أن البطلة فى «دانتيل» - التى لمبت دورها ثلاث ممثلات لمراتل عمرية مختلفة - لم تكن تعكف على تفصيل فستان واحد طول عمرها على نحو متصل،

هنرى ميلر.. مناجيات كاتب فى مواجهة الموت

مازال هنرى ميلر حاضراً فى
أذهان القراء بعد مرور عدة سنوات
على وفاته، لأنه ما زال قادراً على
إثارة القارئ واستثارة ذرى العقلية
للمحافظة فقد صدر هذا الشهر كتابه
الأخير (عزيزتى، عزيزتى برندا
Dear, Dear Brenda) الذى يضم
الرسائل الغرامية التى كتبها هنرى
ميلر إلى برندا فيلبس طوال
السنوات الأربع الأخيرة من حياته.
أو بالأحرى يضم مجموعة مفتحة
من هذه الرسائل التى وصل عددها
إلى ألف وخمسمائة رسالة، إذ كان
يكتب لها يومياً، رسالة ورسالتين

فى اليوم الواحد أحياناً. وقد اختار
هذه الرسائل وحققها جيرالد سيث
سيمندل Gerald Sath Simdell
وقدم لها الكاتب الإنجليزى الكبير
لورانس دارويل Lawrence Dur-
rell.

وهنرى ميلر (١٨٩١ - ١٩٨٠)
واحد من أبرز كتاب أمريكا فى
القرن العشرين ومن أكثرهم إثارة
للجدل والخلاف. ولاغرو فقد
تعرضت كتبه للمصاندة فى بلده
طوال أكثر من ربع قرن، وقدم
للمحاكمة من جراء اتهامه بالبذاءة

وكتابة الأدب المكشوف. ولا يزال
البعض يعتبرونه وصمة فى جبين
الأدب الأمريكى ويطالبون بمصاندة
كتبه، بل لقد منعت عدة مكتبات عامة
فى مجموعة كبيرة من المدن
والولايات الأمريكية الاحتفاظ بكتبه
أو عرضها على الجمهور ولا يزال
هذا المنع سارياً حتى الآن ورغم
مطالبة عدد من الجماعات المناهضة
لمبدأ فرض الرقابة لاي سبب من
الأسباب - سواء أكانت نينية أو
سياسية أو أخلاقية - على الكتب
والمصنفات الفنية.

ولم يبدأ هنري ميلر الكتابة بشكل جاد إلا بعد أن تجاوز مرحلة الشباب ودخل في طور الكهولة. وتشبع بروح التجريب والتجديد والمغامرة التي كانت تعمق بها أجواء باريس في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن - وقاثر برؤى الحركة السيريلية الفرنسية، وبأعمال الروائي الفرنسي لوي فرديناند سيلين (1894 - 1969) الذي ألهمته روايته الدهشة (رحلة إلى نهاية الليل) عام 1932 هنري ميلر ونفحته إلى مصاكس أسلوبها التجريبي وقفزاتها الثقافية، وصورها الخيالية الدهشة، ولغتها الحافلة بالتعبيرات العامية والألفاظ المجافية للذوق التقليدي، والمشحونة برغبة واضحة وعمدية لخدش الحياء العام وتمهيد النوق السائد. وقد تأثر ميلر كذلك برؤية سيلين للمسمة بالقامة والحدة والمرارة والمتشحة برداء شفيف من الفكاهة المؤسسية والسخرية الصادة التي يعبر بها عن تلك الصورة المتشائمة التي يتبدى عبرها العالم وكنائه سلسلة من الكوابيس والمغامرات الغريبة التي تلاحق بطل (رحلة إلى آخر الليل) الطالع من

جميع الحرب العالمية الأولى. وهو ينتقل من أوروبا إلى أفريقيا ثم إلى أمريكا، قبل عودته من جديد إلى باريس حيث يلتحق بعد أويته إليها بالطبقة العاملة هناك.

وبالإضافة إلى نسلو لوي فرديناند سيلين والمركبة السيريلية الفرنسية التي تزعمها أنثريه بريتون، تأثر ميلر كذلك بالتيارات البوهيمية المختلفة التي كانت تفع بها الساحة الباريسية في تلك الفترة. وانغمس ميلر في عالم البوهيميين الرحيب الذي يطلق العنان للحواس والشهوات، ويكبح جماح الروادع العقلية، الأخلاقية، ويزيح الفواصل القائمة بين الواقع والخيال، وبين العقل والانفعال. فقد كانت باريس التي عاش فيها ميلر في تلك الفترة عامرة بالحركات والتيارات الأدبية الجديدة الطالعة من بوتقة الحرب العالمية الأولى والتي صوّحتها العوامل التي أنجبت أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الطاحنة. كانت باريس حافلة بعدد كبير من الكتاب والفنانين البوهيميين وغير البوهيميين، وكانت

تفسر بكل تيارات التجديد التي انبثقت عنها وتشكلت بها ملامح الحداثة الأوروبية.

ومنذ أن بدأ هنري ميلر الكتابة بعد أن بلغ الأربعة ارتفعت في وجهه مقارع التحريم. فما أن نشرت روايته الأولى (مدار السرطان) عام 1931 - وتقول بعض المصادر أن تاريخ نشرها هو عام 1934 - في باريس حتى صدرت طبعتها الأولى في كل من بريطانيا والولايات المتحدة على السواء. ولم يسمح بطبعها في الولايات المتحدة إلا بعد انقضاء ربع قرن على صدور طبعتها الباريسية الأولى. وما أن صدرت روايته الثانية (الربيع الأسود) 1936 ثم الثالثة (مدار الجدي) 1939 والتي اقتصمت بها تلك الثلاثية الروائية الهامة، حتى كان مصيرهما نفس مصير الجزء الأول من الثلاثية: المصادرة. وقد أدت مصادرة هذه الروايات الثلاث ومعاملتها لفترة طويلة على أنها أعمال فاضحة تنتمي إلى الأدب المكشوف، إلى مصرف الاهتمام من أعمال هنري ميلر، وإلى التركيز على الجانب الشبهي فيها وإغفال قيمتها الأدبية.

وقد أضر هذا الموقف هنرى ميلر كثيرا، وظل يعاني من الآثار التي ترتبت على ذلك حتى آخر سنوات حياته. فقد ترسبت في نفسه مشاعر المرارة من تلك المعاملة التي أدت إلى إشاعة الاحترام برهجه عنه، وإلى عدم ترشيحه لجائزة نوبل الأدبية التي نالها معظم أبناء جيله واصدقاءه سنوات الشباب الأولى في باريس. لكن هذا كله لم يمسرقل مسيرة هنرى ميلر الأدبية ولا أوقف شهرته المستمرة إلى كتابة كل مايندر في خلد، وتسجيل هذا المزيج الشائق من التجارب الشخصية والخيالات والأحلام والصبوات في أعمال أدبية ذات طبيعة متميزة تجعلها أقرب باتكون إلى مايسمى بالروايات الذاتية حيث تبرز فيها تقاليد الرواية الفنية باستراتيجيات السيرة ذات المذاق الشخصي الذي يتسم بالصدق والحرارة والإقناع.

وهكذا أضحت أعمال هنرى ميلر الأدبية تتتابع بأطوار وتلاحق. فبعد ثلاثيته الروائية الأولى استمر ميلر في كتابة الرواية وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى التي تمتد

على طول المدى الأدبي من الشعر حتى الدراسة النقدية. فظهرت (عالم الضيق) ١٩٤٠ و(يوم الأحد الذي أعقب الحرب) عام ١٩٤٤ و(الكابوس المكيف الهواء) ١٩٤٥ و(تذكر أن تتذكر) ١٩٤٧ و(لبتامة عند أسفل السلم) ١٩٤٨ و(الحنة الورنية) و(عملية الصلب الورنية) ١٩٤٩ و(سداسية) ١٩٥١ و(سلسلة مترابطة) ١٩٥٣ و(ليالي الحب والفسك) ١٩٥٥ و(الشيطان في الجنة) ١٩٥٦ و(إلهام هائلة في كليشى) ١٩٥٦ و(الذكرات الحمراء) ١٩٥٨ و(هنرى ميلر: حسوة حميمة) ١٩٥٩ و(مختارات نثرية) ١٩٦٥ و(كتاب الكوابيس) ١٩٧٥ و(الجنسية) ١٩٧٧ وغيرها من تلك الأعمال أو بالأحرى النصوص التي ينطبق على بعضها اصطلاح الرواية بالمعنى المعروف لهذه الكلمة. بينما يستعصى بعضها الآخر على التصنيف.

وتتسم معظم هذه النصوص بطبيعة اجتزائية، أو بالأحرى إبيسودية إذ تعتمد على عملية القص السلسلة التي لاتخضع كلية لقالب روائي صارم البناء. محكم الحبكة.

وإنما تعدد إلى خلق مزيج شائق من أمشاج الذكريات، ونفث الضبرات الشخصية المتوهجة، وتلفق اليوميات أو سجلات الرحلات للمتعة، وصور حياة الاموريكيين المغتربين في باريس - في روايات المرحلة الأولى - أو الاموريكيين الذين يصارعون إيقاع الحياة المتوترة في نيويورك - في روايات أو 'نصوص المرحلة الثانية - والتي تتسم بقدر ملموس من التوتر والعصبية والإرقاق.

وإذا كان الاموريكيون المغتربون الذين قفمتهم الروايات الأولى يعانون من أزمة روحية خانقة. فقد اقتصر إيقاع الحياة الأمريكية التي يصفها ميلر بأنها كابوس مكيف الهواء أرواحهم بالرغم من أنه وفر لهم كل ماحترمتهم منه باريس من رضاء مادي، وتكشف لنا المقابلة بين طبيعة شخصيات المرحلة من جنسية العلاقة بين الموقع والموقف والحالة النفسية والروحية في عالم هنرى ميلر.

فالمرآحة بين باريس ونيويورك كموقعين أساسيين في عالمه توازيها مرآحة أساسية بين الحمران والوفرة على الصعيد الظاهري، وبين

التحقق برغم الحرمان والخراب الروحي في ظل الوفرة المادية الجديدة على الصعيد الأعرق. بالصورة التي يبدو معها أن هنري ميلر يطرح مقابلة هامة بين الحضارة الأوروبية التي تتسم بقدر كبير من الأصالة والتكشف، وبين الحضارة الأمريكية التي تدعى التفوق المادي وتركز على شتى مظاهره الالاقلة الضائعة، ولكن يعيش في أغوارها قدر كبير من النقاء العقلي والثقافي والروحي.

في روايات المرحلة الباريسية الأولى نجد أن الحياة مطاردة لاتهدأ للذات التحقق الحسي والروحي معاً، بدءاً من البحث عن غرفة، أو عن فراش يقضى فيه الجسد المكبوت وطره من الراحة والنوم، أو السعي للحصول على وجبة بسيطة ولكنها شهية، أو التغلب على مختلف الإحباطات اليومية الصغيرة. فكل هذه النشاطات تقدمها تلك الروايات مجدولة بنشوة التحقق، وتوهج الانتصار الذي تنتشي فيه الروح كلما تغلبت على عقبة من تلك العقبات الصغيرة المبرية المتتابعة. إذ نحس فيها برزمة التحقق بالعثور

على فراش دافئ أو وجبة شهية أو على جسد أنثوى راغب ومطعم. بالصورة التي تتحول فيها أحداث الحياة اليومية الصغيرة إلى أنشطة تمجيد للحياة وماتيهه من لذات حية مشبعة.

أما نصوص المرحلة النيويوركية فإنها تقدم صورة مناقضة لهذا كله. فقد أصبحت الحياة المادية رغبة إلى حد ما، فكل الصاجات اليومية الصغيرة التي كان يجاهد في باريس لإشباعها أصبحت مبذولة ومتاحة بصورة متخمة للجسد ومفعمة للروح وضاع سحر البحث أخذاً معه نشوة التحقق والإشباع. واكتظت الروح بالسأم والمرارة. وتكاثر الكوابيس حول هذه الروح الحرة الطليقة التي لم تعش انطلاقها الحقيقي وحريرتها الحقبة إلا في فراديس باريس التي ماهرمتها أبداً من حق أن تكون ذاتها، وأن تعيش أحلامها، وأن تناصر مع كل ماتريد المفارقة به. وأرهبت هذه الكوابيس النيويوركية روح الشخصيات بالكوابح والروادع، أو بهذا الاحترام المرتاب المستم.

وهكذا أجهزت هذه المواضعات الأمريكية الجديدة على تألق هذا اللامنتهي الأبدى الذي لاتهدأ له روح، ولايكف أبداً عن تشبهه لذات الحياة وهين التوق إلى ماتنتصه جميعية الأجساد الأنثوية الطرية، ولايني يحاول أن يتجاوز اليومي والعيادي والمبذول الذي يتسم بالفجاجة والابتذال، فلم تعد هناك بعد لذة في الحصول عليه، والمتعة في ممارسته. وبهذا الإحساس بالاغتراب وارتداء الأقنعة والاستلاب الفكري والروحي في الظهور في كتابات هذه المرحلة ونصوصها المختلفة، ولغرو فقد حلت الحكمة البليدة مكان البراءة الرائعة والصافقة المغامرة الجسور. وانطقت لحظات التوهج الذاتي والتفانينة التي لم تلوثها حسابات المنطق والتدبير. ولم تفلح أمشاج الفلسفات الشرقية التي أخذت شخصيات تلك النصوص في التشبث بها في إنقاذها من قبضة الواقع الفاسية.

ويبدو أن هنري ميلر نفسه، والذي اعترف أكثر من مرة بأن رواياته نصوص ذاتية تنطلق من الخبرة الحسية الملموسة، كان يعاني

هو نفسه من كل تلك الهومو التي جسدتها تصوص المرحلة النيويوركية. ولذلك حاول أن يهرب من هذا الخواء الروحي والنفسي إلى فرايس الأدب، وكتابة عدد من الدراسات الأدبية التي يخطو معظمها على مصادرة رئيسية هي الدفاع عن منهجه في الكتابة وعن رؤيته الخاصة للأدب، ومصالبة العثور على جذور لها: أو تأصيل كشفوها من خلال تناول الأعمال القريبة إلى قلبه ورؤاه. وكأنه بذلك يطرح على النقد الأسلوب والطريقة التي ينبغي أن يتعامل بها مع أعماله هو ونصوصه التي طالما هضمها النقد حقا من الدرس والتعليل.

صحيح أن هنري ميلر قد اعتمد بالدراسة النقدية منذ فترة وجوده في باريس، وعكف في أواخر هذه الفترة مع هاينك فرانكل على كتابة دراسة شائقة عن (هاملت) صدرت عام ١٩٤١. لكنه أخذ يكتب المزيد من الدراسات النقدية بعد عودته إلى الولايات المتحدة. ومن الأمور ذات الدلالة أن عنوان كتابه النقدي الأول كان (وضع الفنان للبسود في الولايات المتحدة ومحتنه) عام

١٩٤٤. لكنه كتب بعد ذلك عددا آخر من الكتب منها (إنسان من غضب ونور) ٩٤٧ و (كتب في حياتي) ١٩٥٢ و (عصر الحشاشين: دراسة لرامبو) ١٩٥٦ ودراسة طويلة شائقة استغرقت أعواما طويلة ولم يقبض لها أن تكتمل كلية، وإن نشرت عقب وفاته بعنوان (عالم د. هـ. لورانس: تقييم جميع) عام ١٩٨٠.

ولتشير موضوعات هذه الكتب إلى اهتمامات ميلر الأدبية فحسب، أو إلى رغبته في تأصيل رؤاه وتصحيح فهم النقاد والقراء على السواء لأعماله. ولكنها تطرح أيضا مسألة رغبة ميلر الدفينة في كسب احترام النقاد والقراء، وفي نقض كل الأفكار السطحية الفجة التي شاعت عن أعماله، وفي ربط هذه الأعمال بمخيلاتها من كبريات الأعمال الأدبية. لأن كتابات ميلر النقدية تطمح إلى خلق تيسار من الرؤى والاهتمامات التي تتناول أعماله، والنصوص الماثلة لها بقدر من الإخلاص والجدية، وإلى البرهنة على أن مغامرة هذه الأعمال في أغوار النفس البشرية وكشفها عن أهمية الاحتفاء بما تمنحه لنا الحياة

من عطاء حمسى، تضئ للإنسان طريق التحقق، وتنقذه من مأوية الجذب والعقم والسلم.

ولم يكتب ميلر بآثارة هذا كله في كتاباته النقدية وحدها، وإنما طرحه بإلحاح مرة.. ومرات في أكثر رسائله العديدة التي جمعت في أكثر من كتاب، ولم يكن هذا الكتاب بأى حال من الأحوال أول كتاب يضم رسائل هنري ميلر العديدة إذ يبدو أن كتابة الرسائل كانت أحد النشاطات الأساسية التي شغلت هذا الكاتب الأمريكى الكبير. فقد ظهر عام ١٩٦٢ أول مجلد يضم مراسلاته الشخصية الإضافية مع صديق قديم هو الكاتب الإنجليزي المعروف لورانس داريل بعنوان (لورانس داريل وهنري ميلر: مراسلات خاصة). ثم ظهرت بعد ذلك خمسة كتب أخرى تضم مجموعات مختارة من رسائل ميلر ولا تزال هناك مجموعات أخرى من الرسائل التي لم تنشر بعد.

وإذا كان كتاب (عزيرتى، عزيرتى برندا) هو آخر هذه الكتب الخمسة فإن الكتب الأربعة السابقة عليه هي (خطابات إلى أنياس نين)

١٩٦٥ وهي الخطابات التي كتبها أثناء فترة باريس والتي تكشف عنها عن مدى ثراء عوالم ميلر وتتنوع تجاربه الصيانية. (والكتاب والنقاد: مراسلات مع وليام جوربون) عام ١٩٧١ وهي كما يشير عنوانها اقرب ما تكون إلى حوار بالرسائل مع واحد من النقاد الذين اهتموا بهالم ميلر الأدبي وعكفوا على دراسته. وهناك أيضا (مراسلات هنري ميلر مع والاس فولبي) ١٩٧٥ و(رسائل خاصة ١٩٣٥ - ١٩٧٨) عام ١٩٧٩ ويضم هذا الكتاب رسائل هنري ميلر إلى جوزيف ديليلل والتي تغطي أكثر من أربعين عاما من حياة هنري ميلر وافكاره.

وإذا عرفنا من مقدمة اخر كتب مراسلات ميلر (عزيرتي ، عزيرتي برندا) ١٩٨٦ ان هذا الكتاب لا يضم سوى مجموعة مختارة من رسائل ميلر إليها والتي تصل إلى ألف وخمسمائة رسالة، اندركنا أن هناك المزيد من الرسائل التي لم تنشر، وأن كتابة الرسائل كانت من هموم ميلر الأساسية أو بالأحرى من نشاطاته وممارساته اليومية،

وخاصة في الفترة الأخيرة من حياته. وهي الفترة التي لم يكتب فيها كثيرا من الأعمال الإبداعية. فقد أصبحت مثل هذه الرسائل بديلاً عن الكتابات الإبداعية، ومتنفسا لطاقته الخلاقة التي ترعرت على التعبير عن تجاربه وأحاسيسه وخبراته وخيالاته الشخصية.

وتكشف لنا رسائل ميلر إلى برونذا فينوس عن أن رسائل ميلر المتعاقبة إليها كانت بديلاً تمويضيا عن الكتابة الإبداعية بالفعل - لأن ميلر استطاع أن يخلق عبر هذه الرسائل عالما كاملاً لم تكن برندا - هذه الفتاة الجنوبية الجميلة التي ولدت على ضفاف نهر الميسيسيبي - إلا عاملاً مساعداً في خلق هذا العالم بتلك الطريقة التي تعتمد على الرسائل التي توشك أن تكون مجموعة من المناجيات الذاتية، أو سلسلة من الإفصاءات التي لاتهدف إلى الحصول على إجابة. إذ لا نجد أن هذا الكتاب - كغيره من كتب مراسلات ميلر السابقة التي قامت على تبادل المراسلات بين ميلر وصديق عزيز في عملية حوار عقلي

راقية - يعتمد على هذا التبادل، وإنما ينهض على تيار من الرسائل التي كتبها ميلر دون أمل في جواب.

فبرندا فينوس لم تكن في وضع يسمح لها بتبادل المراسلات مع ميلر على مستوى الحوار الذهني أو حتى العاطفي. فهي مجرد فتاة عادية أنعم الله عليها بقدر وفير من الجمال ومقدار محدود من الثقافة والذكاء. ووضع هنري ميلر في طريق حياتها بمحض الصدفة إذ تروى لنا في بداية الكتاب كيف التقت بميلر فبعد أن تركت ولايتها الجنوبية على نهر الميسيسيبي وجاءت إلى مدينة لوس انجليس التي كان يعيش ميلر في إحدى ضواحيها البعيدة لتكسب عيشها بإعطاء دروس في «الباليه» وتسعى في الوقت نفسه إلى أن تصبح مثلة في مدينة الأضواء والنجوم.

وسمعت برونذا أن ميلر سيلقي محاضرة في واحد من معاهد التمثيل التي كانت تتردد على بعض دروسه ولكن الاقدار حرمتها من رؤيته في تلك المناسبة لتشوب حريق في المنزل الذي كانت تعيش فيه،

بالرغم من توقها إلى مشاهدته لأنها كانت قد قرأت بعض رواياته أثناء دراستها قبل ذلك بخمس سنوات. وأحسّت بأن هذه الروايات تخاطبها بطريقة شخصية فشغقت بها. لكن المقادير التي حرمتها من رؤية هيلر ليلة المحاضرة، ساقط إليها فرصة نادرة للتعرف به. فإثناء ترددها على بعض المزايدات لشراء أثاث قديم بدلاً من أثاث بيتها الذي التهمته النيران، اشتغرت من هذا المزاد مجموعة من الكتب وعثرت في أحد مجلداتها على خطاب من هنري هيلر إلى امرأة. وقد دفعها عثورها على هذا الخطاب إلى الكتابة لهيلر لتعيد إليه الخطاب الذي وجدته في هذا الكتاب وأرفقت بالخطاب صورة لها، وطلبت منه أن يتبع لها فرصة مقابلة.

كان هذا في عام ١٩٧٦ حيث كانت برونذا في شرح الشباب بينما كان هيلر في الخامسة والثمانين من عمره. ضعفت السنوات مسحة، وأصيب بالعمى في إحدى عينيه، ولم يبق بالعين الأخرى سوى بصيص ضئيل من النور. وتكاثرت عليه الأمراض حتى أعاقته بالترجيع

عن الحركة وحرمته من رياضته المفضلتين: المشي وركوب الدراجات. ولكنه مع ذلك ظل مليئاً بالطاقة والحيوية، يلتقي بالزوار ويستمتع بالمحادثات معهم، ويوجب على رسائل الأصدقاء والمعجبين من شتى أنحاء العالم. وقد أجاب هيلر على رسالة برونذا قائلاً «يسعدني أن ألتقي بك، إذ يسرني دائماً أن أقابل امرأة جميلة».

وكان هيلر حقاً في حاجة إلى لقاء امرأة جميلة في هذا الوقت. فقد انتهى قبل ذلك بأكثر من عام زواجه الخامس من المغنية اليابانية هيروكو توكودا، وهو الزواج الذي قال عنه في إحدى رسائله الباكورة إلى برونذا: «لقد مر الرجل العجوز - أي هيلر نفسه - في خياله بتجربة مماثلة قبل مايقرب من أربعين عاماً، ولذلك كان عليه أن يعرف حقيقة ماسيدور في المشهد، وكان عليه أن يلعب دوره بطريقة أفضل تحرب عن فهمه للموقف وإنتهازه لما يقدمه له من فرص. ولكن الواقع أنه ينتمي إلى هذا النوع من البشر الذين لايتعلمون أبداً من تجاربهم. وهو لا يندم على ضعفه، لأن الروح لاتعلم من التجارب».

بهذه النفحة الحزينة تبدأ الخطابات التي يشير فيها هيلر إلى نفسه كثيراً باسم الرجل العجوز، ويتحدث فيها عن نفسه غالباً بصيغة الغائب الذي يتيح له درجة من الانفصال عن الذات ورويتها بقدر من التجرد والموضوعية. ومن هنا فإنه يستطيع أن يتقبل الجانب الشيطاني في شخصيته بنفس الدرجة التي يتقبل بها الجانب الملائكي فيها. كما تمكنه هذه الحيلة النفسية من المسخريّة من الذات والقيام بدور المهرج دون معاطلة كوابح الانا إذا مااستعمل ضمير المتكلم. ومع أن هيلر لم يكن في ذروة قوته في السنوات التي كتب فيها هذه الرسائل، قدراً من الجمال والحيوية. إذ تؤكد هذه الرسائل أن الجودة تأتي خلفتها أدلعات المبدع في (مدار السرطان) لاتزال سوجدة لم تخمد نيرانها بعد، وتادة عى إشاعة الدفء والإبداع

وكانت برونذا تزور هيلر غماً ولكنه كان يكتب لها كل يوم، وأحياناً مرتين أو ثلاث مرات في اليوم الواحد. كان بالنسبة لها معلماً عظيماً يوصيها بقراءة كتب معينة،

ويرشح لها أعمالاً عديدة، ويوجه حداثها في دروب المعرفة الوعرة، ويغنم بها التصانيع بشان أمور حياتها. أما هي فقد كانت مزيجاً من الواقع والخيال، وإن كان الجانب الخيالي فيها أقوى من الجانب الواقعي وأشد سطوة. فهي كما كتب لها في إحدى هذه الرسائل: «مثل فيثوس يوتشيلي الطالعة من البحر، فانت مصابة كلية من زيد البحر وأعشابه. إذ ينبثق جالك من قيعان الأعماق، لا من ضفاف نهر الميسيسيبي. أنت لست حقيقة، أنت حلم من أضغاث أحلامى. ولأزال أمد يدى في احتياج وتوتر عُلنى أستطيع الإمساك به».

هاهو الفنان المبدع يواصل فرض بنات خياله على الواقع، فيتحول الواقع إلى رمز فنى مثقل بالمعانى والإيحاءات، ويتحول برونذا إلى حورية طالعة من قاع البحر ترد فيه شهوة الحياة، وتساعد على أن يبرأ: عن نفسه خطر الموت الزاحف على أجساد المهيمين. وإنك ليس غريباً أن يقع ميلر في غرامها وأن يثبث بهذا الحب المستحيل الذى تتمنى على مستوى روحى وعاطفى ولم يتحقق أبداً على المستوى

الجسدى. ليس فقط لفجوة العمر الكبيرة بينهما والتي تروى على نصف قرن، ولكن أيضاً لأن هذه هي طبيعة علاقات الحب مع بنات الخيال وأضغاث الأحلام. فلو تحقق هذا الجانب لأجهز على تالق الحلم وأودى بسحره.

وقد أدرك تورانس دارويل أهمية هذا الجانب في علاقتهما عندما أشار إلى أن «برنذا الهنوس» قد لعبت أرقى دور تطمح أى ممثلة فى القيام به دور الممرضة وعروس الإلهام لفنان عظيم فى سنوات الانهيار. فما أسعد هذا الحظ الذى ساقها إلى حياة ميلر فى الوقت الذى دخلت فيه حياته، وما أسعد الحظ الذى وهبها الحساسية والمناطفة التي جعلتها قادرة على الاضطلاع بأعباء الدور الهام الذى دفعتهما المقادير إلى القيام به وكيف لا وقد كذب ميلر نفسه لها فى إحدى هذه الرسائل «أنت السبب الوحيد الذى جعلنى حياً حتى اليوم».

وتكشف لنا الرسائل فى أكثر من موقع عن الهيات عمل الحلم

وقدرته على درء الموت وإعطاء الحياة معانها الذى يفقده لها كثر السنين. وكيف يبتسح الحلم فى جذب الحياة روحاً جديدة وتلقا يساعد الروح الهشة المهيضة على تجديد طاقتها على الاستمرار. كما تكشف لنا أيضاً عن جانب آخر فى طبيعة الحلم وهو صراعه الدائم مع الواقع. فميلاد الحلم نفسه - كائى ميلاد - ينطوى من البداية على بذرة الموت، إذ يتناوش منذ لحظة الميلاد الواقع، ويحاول التحقق فيه، أى إنهاء نفسه كحلم وطرح نفسه فى صسورة النقيض: أى الواقع العيان المتحقق.

ويرتبط التآرجح بين الخوف من الموت والرغبة فيه فى هذه الرسائل، بالتذبذب بين التوق إلى تحقيق الحلم والخشية من الإجهان عليه. إذ يشير ميلر كثيراً إلى أن طبيعة العلاقة بينه وبين برنذا تتجاوز حدود التحقق الجسدى، دوين أن تقع حقا فى هاروته. وكلما اقترب الحلم من دائرة التحقق اقترب منه الموت كذلك. إذ يستيقظ مرات فى الفجر وحيداً وقد أحس بقرع منيته، أو بحضور شبح الموت الجاثم فى أحد أركان غرفته

وهكذا نطل من خسلاال هذه الرسائل المتعاقبة على صورة حية لواقع السنوات الأخيرة في حياة ميلر، ولواقع علاقاته مع العالم عليه معا. كما نتعرف من هذا الكتاب على بقية النصوص التي كتبها في تلك الفترة والتي لم يتح لها النشر من قبل. لأن الكتاب يضم إلى جانب الرسائل مشهداً مسرحياً من ثمانى صفحات أعد فيه ميلر جزءاً من روايته (مدار السرطان) وهو الجزء الذى يتناول فيه العلاقة بينه وبين زوجته الثانية جين، حتى تستطيع برندا أن تقوم بتمثيل دور جين بعد أن عدل ميلر من صورتها السلبية في الكتاب بناء على مناقشة طويلة عاصفة معها دافعت فيها عن جين وانتقدت قسوته في تناولها.

هذا بالإضافة إلى أربع قصائد وسيناريو قصير صور فيه ميلر موت أمه ووقع هذا الحادث عليه.

وبرغم أهمية هذا الكتاب فى إضاءة جوانب عامة من حياة كاتب كبير فى سنوات الشيخوخة ومواجهة الموت، فإن اقتضاب تعليقات برندا على الخطابات - وهى

التعليقات التى تزود القارئ بمسياق الأحداث أو تشير إلى طبيعة استجاباتها لما تنطوى عليه بعض الرسائل من طلبات - ينتفى من قدرة القارئ على استيعاب شتى تفاصيل الصورة خاصة وأما نقرأ جانباً واحداً من الصورة: أى جانب ميلر الذى تفصح عنه الرسائل. أما برندا والتي كانت تجيب على رسائله بالتليفون أو بالحضور لزيارته، فإن اقتضاب التفاصيل عنه يعوق قدرتنا على إعادة خلق الصورة فى حضورها الحى الذى يكشف لنا عن جذليات هذه العلاقة المعقدة وشتى دلالاتها.

ويزداد إحساس القراء بسلبية هذا الاقتضاب عندما يقترب الكتاب من نهايته. ذلك لأن زحف الموت على جسد ميلر الذى ضعفهته الأمراض أدى إلى تناقص عدد رسائله إلى برندا بشكل ملحوظ. وهناك إشارة غير واضحة إلى حدوث نوع من الخلاف أو القطعية التى لاتعرف تفاصيلها جيداً، والتى أدت إلى لجوء ميلر إلى الكتابة إليها عن طريق شخص ثالث. وبدلاً من أن يكشف لنا الكتاب عن حقيقة ماجرى حتى نترك بذلك ماحدث

لكليات الحلم الواقع: الحياة - الموت، يقدم لنا - بطريقة مفاجئة - ثلاث رسائل كتبها برندا له، لاتستطيع أن تكشف لنا عما حدث، وإن كانت تحاول أن تسد فجوة القطعية بطريقة لاتفصح إلا فى زيادة الأمر غموضاً وغربة.

ولو واصل الكتاب الإخلاص لخطته التى اتبعها طوال الوقت، وكنتفى بتعليقات برندا التى تزودنا بالمسياق، والتى تقدم الظهار الضرورى الذى يمكننا من استيعاب شتى جزئيات الرسائل ومن إدراك مختلف مرامى ماتنطوى عليه من إيماءات، لاستطاع أن يقدم للقراء والنقاد على السواء خدمة جليلة بالكشف عما كان يعتلم فى روح هذا الكاتب الكبير وهو يشرف على مواجهة الموت. ولكنه برغم هذا الخلل الأخير استطاع أن يقدم لنا إبلاالة فريدة على واحدة من أعرق قصص الحب المستحيل، وأن يتحول إلى وثيقة هامة تكشف لنا عن حقيقة السنوات الأخيرة فى حياة واحد من أبرز كتساب أمريكا فى القرن العشرين ومن أكثرهم إثارة للجدل والخلاف.

المستشرق الألماني «مانفرد فويدش»

رحلة حب وعمل من الأطلس اللغوي

إلى مناقشة رسالة الدكتوراه عن نجيب محفوظ

اهتم بعض المستشرقين باللهجة المصرية قبل أن يهتموا بغيرها من اللهجات العربية في سياق اهتمامهم بالدراسات اللغوية منذ الثلاثينيات من هذا القرن

وفي هذا الإطار يجيء اللقاء مع الدكتور «مانفرد فويدش» استاذ علم اللغة بجامعة «أمستردام» ومدير معهد دراسات الشرق الأدنى وحضارته، ليكشف عن بداية اهتمامه بالعربية وعن الأطلس اللغوي المصرى الذى يعده، وعن رؤيته للهجة المصرية بعد أن طوف بكفور مصر وتجويعها من أقصاها إلى أقصاها وشارك فى أول دراسة علمية عربية أوروبية عن (معايير الزمن من خلال روايات الكاتب العالمى العربى نجيب محفوظ) فى إطار التعاون بين جامعة المنيا وجامعة «أمستردام» بهولندا.

فى المدرسة، وكذلك الروسية والألمانية وغيرهما ، ووجدتها كلها لغات متشابهة تقريباً، لذلك أردت أن اتعلم لغة غير عادية تختلف سماتها عن اللغات الأوروبية؛ كان ذلك فى أواخر الخمسينيات فى الفترة التى وصل فيها أول فوج من الأتراك لألمانيا للبحث عن فرص للعمل.

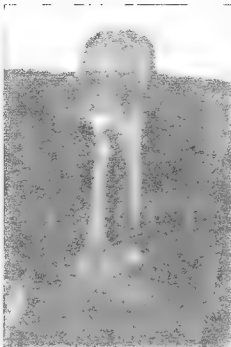
وقد كان لى لقاء مع المستشرق الكبير «مانفرد فويدش»، حيث دار بيننا هذا الحوار :

□ بداية هل أستطيع أن أعرف كيف بدأ اهتمامك باللغة العربية؟

○ بدأ حبى للغات وأنا فى الخامسة عشرة.. لذلك تعلمت معظم اللغات الأوروبية مثل الفرنسية والإنجليزية

المتداولة بين عامة الناس) ومن الصنف الطبية اثنى وجدت أربعة أساتذة مصريين في جامعة «ميونخ» ذهبوا للحصول على درجة الدكتوراه؛ أذكر الآن منهم الدكتور محمود حجازي رميلي وصديقي العزيز الذي توثقت بيني وبينه صداقة على طريق العلم والفكر والمعرفة الإنسانية؛ وهو الآن رئيس هيئة دار الكتب والوثائق المصرية؛ وكذلك الدكتور رمضان عبد التواب أستاذ علم اللغة بجامعة عين شمس، هؤلاء الأساتذة هم أول من تكلموا معي باللغة العامية المصرية التي أحبتهم من مخاطبتهم لي بها.

وفي سنة ١٩٦٦ حضرت إلى مصر لأدرس اللغة الألمانية في المعهد الثقافي الألماني بمدينة القاهرة؛ وكانت في ذلك الوقت أتكمم العربية وأدرسها في مصر. وكذلك كنت أدرس محاضرات الدكتور محمود حجازي في كلية الآداب جامعة القاهرة، كما أقمت عند أسرة مصرية في عي صعيد الجديدة، وكانت هذه الأسرة تعيش الألمانية، لكنهم كانوا يتحدثون العربية من أجل، لأنكم وأسمع منهم إيقاع اللغة العربية وقد استمرت إقامتي في القاهرة سنة كاملة حتى وقعت نكسة ١٩٦٧، وفي ذلك العام رجعت إلى «هولندا» وحصلت على درجة الدكتوراه سنة ١٩٦٩ عن أطروحتي «النفي بالجملة



المستشرق الألماني «ماهر فريدش»

وكان ضمن الفوج طبيب تركي حصل على وظيفة في مستشفى المدينة التي أقام فيها. ولم يكن الطبيب يتحدث الألمانية ويحتاج لغة لمساعدته في عمله فعملته الألمانية وعلمني التركية واشترت بعض الكتب التركية وعند قراحتي لها وجدت فيها الكثير من المفردات العربية. ومنذ ذلك الوقت قررت دراسة اللغة العربية، ولكن لم تكن لدي الإمكانيات المالية لشراء الكتب؛ بعد أيام وجدت كتاباً عن النحو العربي باللغة الألمانية وبعد ذلك للحظة بدأت أتعلم اللغة العربية فدرست هذا الكتاب في سنتين كان ذلك وأنا في المرحلة الثانوية.

كنت أرغب في دراسة الكيمياء ولكنني قررت دراسة العربية لأتعلما وأفهمها جيداً وأستطيع أن أتحدث بها. أنطق كلماتها وأرقامها في يسر وسهولة... وفي ذلك الوقت كانت الدراسة في جامعة «ميونخ» عن العربية الكلاسيكية وفروع الحضارة الإسلامية مثل الشريعة والشعر «جاهلي» والعربية الفصحى والتاريخ وغير ذلك لم يكن ذلك هو الطموح الذي كنت أسمى إليه.

□ يعني ذلك أنك صرغْتَ نظرك عن الاهتمام باللغة العربية؛

○ بالعكس، فقد كانت اهتماماتي مختلفة عن ذلك، كنت أرغب في دراسة العامية المصرية (وهي اللغة

النفية في العامية المصرية المعاصرة، وبعد حصرى على الدكتوراه جئت إلى مصر في العام نفسه لأدرس الألمانية أيضاً، ولكن ليس في مدينة القاهرة هذه المرة، بل في مدينة أسوان، في أقصى جنوب الصعيد، وأقيمت بها سنتين كاملتين. وبجانب تدريسي للغة الألمانية عملت في مشروع التخطيط الإقليمي (قسم تنمية الموارد البشرية) وكان هناك معمل للغات كنت مشرفاً عليه، وعملت أيضاً معلماً للغة الألمانية في مدرسة العقاد في مدينة أسوان، كذلك كنت أقوم بإعداد دورات لتعليم الألمانية تحت إشراف مشروع التخطيط الإقليمي

□ هل نستخلص من ذلك أن الخبرة المباشرة كانت أهم مصادر دراستك للعامية المصرية؟

○ لا شك أن أهم المصادر التي ساعدتني على فهم اللغة العربية وفك رموز مصطلحاتها مستمدة من الذين تحدثوا معي باللغة العربية.. وخاصة الأساتذة المصريين في «ميونخ»، وهذا بالطبع شجعني وأنا في أسوان على القيام بعمل علمي، وبالتالي أردت أن أستفيد من وجودي في الصعيد فأتعلم اللهجة الصعيدية، ومن خلال تعاملتي مع الموظفين في الصعيد (الجوانبي) معهم ما يجري تحدثت مع مختلف الطبقات الاجتماعية بمستوياتها الدنيا ثقافياً واقتصادياً وسياسياً، وذهبت إلى كل منطقة سكنية في أسوان، وكذلك عرب الأقصر. وجلست بين الناس هنا وهناك وسجلت معهم اللهجات الصعيدية بكل مستوياتها، وذهبت إلى سكان منطقة (البعيرات) غرب (ارمنت). وقد تنبعت أصولهم التي جاءت من أصل مغربي، فقد أطلق عليهم اسم (البعيرات) اشتقاقاً من (بغير)، ولذلك قصة ليس مكانها هنا. وفي هذا الجو

الاجتماعي في جنوب صعيد مصر؛ تعلمت الكثير من انعادات الخيرة والسلوك الطيب الذي يفتقده الناس في الغرب؛ وأعجبني الروابط المينة بين أفراد الأسرة أو العائلة أو القبيلة لأنها تحافظ على التماسك الاجتماعي وأعتقد أن هذا هو سر خلود الحضارة المصرية. إلا أنني سميت اللهجة الصعيدية ولا أذكر منها الآن سوى القدر اليسير بحكم عدم استمرارية التخاطب مع الآخرين:

□ هذا يقودنا إلى الاستفسار عن سر اهتمامك بمصر بالذات دون العالم العربي كله

○ أقول لك ولقاري، العربي؛ ولكما أن تفسرا سر اهتمامي بمصر بما تشاهدان... ولي أن أسميه الحب، ولكن مش عارف الحب يجي منين؛ وكل ما أستطيع قوله هو الحب، أو الأحاسيس العاطفية الخاصة التي ترسبت في وجداني منذ جئت إلى مصر أول مرة وعمرى لا يتجاوز اثنين وعشرين سنة، فأنجسست بحب الناس ويأتى مقبول من المصريين، فاقتربت منهم أكثر وأكثر حتى كان هذا اللقاء، بيني وبينك الآن.

□ عبر الرسائل العديدة التي قمت بها من ألمانيا إلى مصر بكل ما صاحبها من مد وجزر، هل هناك خطة عمل أو مشروع علمي محدد؟

○ لا شك أن المد - الجزر ظاهرة «محلية»، ولكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار من المد - بمعنى الفكري، وأيضاً من الجزر الذي يؤدي إلى الإحباط والملل، فكلما قد يلقى بالمرء إلى السباحة في الرمال المتحركة ما لم يكن يعرف الطريق الذي يسير فيه للوصول إلى الهدف الذي يبحث عنه؛ لذلك أستطيع أن أقول - وهذا ليس عيباً - أنني كنت متراجساً في تلك الفترة من أشياء كثيرة، فشروات

مصر الفكرية والأدبية والثقافية هائلة، إذ نظرنا إلى رصيد حضارتها عبر المصور المتعاقبة التي تجعل الباحث يتردد في الاختيار؛ وأقول لك إن الاختيار في مجال الثقافة من أصعب الأمور في حياة الإنسان لذلك تركت أسوان بعد قضاء علم كامل ورجعت إلى القاهرة للعمل في المعهد الثقافي الألماني لتعليم المدرسين اللغة الألمانية، ثم رجعت إلى ألمانيا وقررت هناك أن أعمل العكس، وهو القيام بتعليم الألمان اللغة العربية في جامعة (نايتس). ولكني وجدت المعيشة مملة هناك وأصبحت بحالة من الإحباط، فقررت الرجوع إلى مصر مرة أخرى بأي شكل من الأشكال، ووافقت الحكومة الألمانية على أن تبعث بي للعمل في المعهد الثقافي الألماني في القاهرة لتدريس اللغة الألمانية؛ وأقمت في مصر من ١٩٧٦ إلى ١٩٨٢، وفي بداية تلك الفترة قابلت صديقي المستشرق «بيتر بيتشر» وقررنا القيام بعمل علمي؛ وهو تحضير أطلس لغوي لمصر خاص باللهجات العربية الشعبية العامية؛ وهو أطلس خاص باللهجات العامية في كل محافظة من محافظات مصر.

وقمنا بعمل مسح شامل لمصر من بطليم شمالاً إلى أسوان جنوباً.. ومن التصغير شرقاً إلى الوادي الجديد والواحات غرباً؛ وتعتبر اللهجات في الواحات من أغرب اللهجات هناك. وبهذا الجهد الذي قمت به وزميلي «بيتر بيتشر» استطعنا جمع معلومات لغوية عن ثمانمائة قرية مصرية!

□ هل استعنتما بإساتذة معهد الفنون الشعبية في عملية الجمع والرصد، أو بالمتخصصين في علم اللغويات المصرية؟

○ لا.. ولكن كان هناك معارف وأصدقاء عرفتهم من خلال رحلاتي السابقة إلى مصر.. وقد عرفونا على الناس في القرى والمناطق الصحراوية.

□ وما هي ثمار تلك الرحلة من الناحيتين الأكاديمية والثقافية؟

○ إن بداية ثمار هذه الرحلة خرجت إلى الوجود في كتاب صدر بالألمانية يضم خمسمئة وخمسين خريطة لمصر تسجل الظواهر اللغوية مثل أين ينطقون حرف الـ «ض».. وأين ومتى تنطق بعض الحروف دون غيرها كما أن هناك مجلدين آخرين نشرت فيهما النصوص نفسها مسجلة بالحروف الصوتية مع ترجمة بالألمانية؛ وبجانب كتاب الخرائط وكتايب النصوص صدر في الوقت نفسه قاموس للمصطلحات الريفية المصرية (عربي - ألماني). وفي حدود سنة ونصف السنة من هذا اللقاء، إن شاء الله سنصدر قاموساً آخر ألماني - عربي.

□ اعتقد أن هذه الأعمال التي اشترمت إليها لم تصل إلى القارئ العربي على أهميتها، ترى ما هو سبب عدم انتشارها على الساحة الثقافية في نظرك؟

○ كل الأعمال التي تم طبعها باللغة الألمانية موجودة في مصر في حدود ضيقة جداً؛ وهي موجودة في المعهد الفرنسي والمعهد الهولندي في القاهرة، كما أنني أهديت منها نسخة إلى صديقي الدكتور محمود حجازي... وأيضاً قبل نشر المادة العلمية تم تقديم عرض للمجلد في مؤتمر (اللهجات العربية وتقريبها للنص) في جامعة أسيوط، وقد تم نشره في مجلة جامعة سوهاج سنة ١٩٨٢ تقريباً، أما فيما يتعلق بعدم وصوله إلى المثقف والقارئ العربي فهذه مسألة تحتاج إلى مترجم وناسر يتولى كل منهما القيام بهذا العمل إذا كانت هناك حاجة للمثقفين والباحثين إلى ما قمت به في هذا المجال.

□ إلى أي حد يعتبر عملك الطويل في العامية المصرية امتداداً لعمل مستشرقين سابقين؟ وعلام يدل هذا الاهتمام بالعامية المصرية عبر أجيال من المستشرقين؟

○ تتميز اللهجة العامية المصرية أو كما يسميها بعض المثقفين العرب (اللغة الدارجة) بأنها هي المتداولة في العالم العربي كله عن طريق الراديو وأفلام السينما ومسلسلات التليفزيون المصرية؛ ومعظم العرب إن لم يكن كلهم يتكلمونها ويفهمونها؛ فمثلاً تقابلت مع عائلة مغربية لم تز مصر من قبل ولكنها تتحدث بالعامية المصرية، لأن من يتحدث بها يستطيع أن يتصل بالناس في سائر العالم العربي.. لذلك نحن ندرس العامية المصرية على مستوى الجامعة في «امستردام»؛ لأن من يريد أن يتعلم اللغة الفصحى والإسلاميات فإن العامية المصرية تساعد كثيراً على ذلك.

أما سر اهتمام المستشرقين القدامى بالدراسات العربية فيرجع إلى القرن السابع عشر. وكان الاهتمام في البداية موجهاً إلى اللغة العبرية لاعتبارات دينية ولوجود كلمات غريبة وفريدة من نوعها قد لا تظهر إلا مرة واحدة فقط في (التوراة) ولا يوجد لها شرح راسخ به مفهوم واضح؛ فكانوا يحاولون فهمها من خلال اللغة اسبرية التي نزل بها القرآن الكريم ورويت بها الأحاديث النبوية وأهمها الكتب التي وضعها علماء صدر الإسلام.

وأدت بعد ذلك مرحلة جديدة انصب فيها الاهتمام على اللغة العربية في ذاتها ولذاتها، فمنذ عقود عدة كان الذين يدرسونها من الألمان حوالى خمسة أشخاص. أما الآن فعددهم يصل إلى أربعمئة دارس كل سنة من الألمان بجانب المصريين؛ ولا تعتبر هذه الزيادة كبيرة، ذلك إلى

صعوبة اللغة وإلى أنها تحتاج إلى اهتمام وصبر ووقت؛ فدارس اللغة العربية لا يستطيع أن يأخذ إجازة أسبوعية مثلاً، وإذلك ينصرف عنها معظم الدارسين أما الراغبين في الحصول على درجة الماجستير في العربية فإنهم لا يزيدون عن ثمانية فقط في جامعة «امستردام» وهذا العدد لا يتناسب مع أهمية اللغة العربية بترائها المتنوع الهائل ويحاضرها الحي المتجدد، فقد ساعدت الباحثين على معرفة أسرار الكتب المقدسة التي سبقت الإسلام؛ فلا شك أن التراث الغزير يمثل مفاتيح العلوم الروحانية التي يتجسد فيها صفاء الذهن والعقل والوجدان في الكثير من نصوصه وطبقاته العلمية.. ودليلنا على ذلك في العصر الحديث عبقري الروائي نجيب محفوظ في حقل الإبداع الأدبي الذي سبقه فيه رواد كبار مثل محمود تيمور وتوفيق الحكيم ويحيى حقي، ومن نعدم شعراء، التيار المعاصر الحديث مثل عبد الرحمن الشرقاوي وصالح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي، وشاعر العامية الأبنودي الذي وظف إبداعات أساس علم اللغة في قاموسه للغوى، فسبح منها سيمفونية متكاملة من الشعر العامي تعبر عن قصايا الطبقات الاجتماعية في جنوب الصعيد، وهؤلاء لرباد من الأبناء المعاصرين يعرفهم القراء على الساحة الثقافية الألمانية خاصة من يهتمون بدراسة الأدب العربي المعاصر.

□ أشارت إحدى المجلات الألمانية التي تصدر بالعربية إلى أن الذين يدرسون العربية من الألمان في الجامعات الألمانية يواجهون مشكلة عدم إيجاد قرص للعمل، فهل نعتبر هذا محاربة للغة العربية في أوروبا؟

○ في مصر يجد المتخرج من الجامعات المصرية أن الدولة تهيب له فرصة العمل حتى لو بعد فترة طويلة من التخرج؛ ولكن الوضع عندنا مختلف، فالتخرج يجب أن يبحث عن العمل فيعرض نفسه في السوق، علاوة على ذلك فإن المتخرج عندنا لا يتقن العربية تماماً فهو قد قرأ جيداً شفوياً، ولكن قدرته على الكتابة محدودة.. ولكي يتخرج متمكناً من اللغة العربية، يجب أن يكون دارساً مجتهداً، وإلى جانب ذلك فالدراسة تحتاج من خمس إلى ست سنوات بجانب الإقامة في دولة عربية لأن أحسن طريقة لتعلم اللغة هي التعايش مع الناطقين بها؛ ولكن الجامعات الأوروبية مازالت تهتم بالفصحى أو الكلاسيكية أكثر من اللهجات المعاصرة. وهناك عوامل أخرى سلبية لا يصح إغفالها، فمثلاً رجال الأعمال في مصر يجدون من يتحدث معهم بالإنجليزية والفرنسية.. وبالتالي فإن رجل الأعمال الأوروبي لا يجد داعياً لتعلم اللغة العربية؛ وأضرب لك على ذلك مثلاً: في ألمانيا يتمسكون بلغتهم إلى الدرجة التي تجبر من يعمل هناك أو يدرس على أن يتعلم الألمانية ليستطيع التعايش بين أفراد المجتمع. وهذا القول يؤكد بعض الدراسات التي كشفت أن من يجيدون الإنجليزية في ألمانيا لا يتعدون ١٥٪ وكذلك نجد في الجامعات أن الدراسة كلها بالألمانية، بعكس ما نجده في هولندا، حيث يتحدث الباعة ببعض اللغات الأخرى لتيسير التعامل مع الأجانب من الجنسيات المختلفة.

□ ما هي أهم الدراسات المنشورة لكم حول اللغة العربية؟

○ الأطلس اللغوي وهو في خمسة أجزاء.. وفي الطريق الجزء السادس والسابع إن شاء الله.. وهذا يعد مشروع العمر.

□ هل هناك أعمال أكاديمية أخرى شاركت فيها في إطار التبادل الثقافي بين جامعات مصر وهولندا؟

○ أول رسالة شاركت فيها خلال العام الماضي هي رسالة الطالب محمد عبد الرحمن المدرس بجامعة المنيا بجمهورية مصر العربية، فقد قام الطالب بإعداد الرسالة في جامعة أمستردام بهولندا تحت إشراف استاذ أوروبي.. وتعتبر هذه أول مرة تفتح فيها قناة علمية مشتركة بين مصر وهولندا بأن يذهب الطالب إلى هولندا لمدة سنتين ليعد رسالته العلمية؛ ثم يعود إلى جامعه الأصلية ليناقش الرسالة في مصر، ويتم عكس ذلك مع الطلبة الأوروبيين. وقد نال الباحث درجة الدكتوراه من جامعه وجامعة أمستردام بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى وتوصية بطبع الأطروحة على نفقة الجامعة المصرية تحت عنوان (التعبير عن الزمن في روايات نجيب محفوظ).

□ ما أهم الأفكار والقضايا الثقافية التي أثار انتباهكم حول مفهوم قنوات التواصل الاجتماعي والثقافي في مصر؟

○ لا أستطيع أن أعدد فكرة أو قضية ثقافية تستحق الاهتمام أكثر من الأخرى؛ فالباحث أو الدارس للعلوم الإنسانية في مصر يقف حائراً أمام عشرات الموضوعات التي تتميز بالثراء والخصوصية.. ولكل هذا وضعت في خطتي النظرية الاهتمام بدراسة المسرح المصري الارتجالي في أوائل القرن العشرين وأثره على الثقافة العربية خلال العقود الماضية عبر مراحل التحول الثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، ذلك لأنه يمثل ثروة وثورة فكرية لا يستهان بها؛ خاصة مسرح المجتمع لتوفيق الحكيم، الذي كان جسراً يوصل بين المسرح الارتجالي والمسرح الذهني في الأدب العربي.

بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية

وشاركت جمهورية مصر العربية بالفنانين «أحمد السطوحى، والسيد القماش، ومحمد عبلة»، وشاركت دولة الكويت بالفنانين «محمد البحيرى، وسعود الفرج، وصوفان الأبوئى، وسامى محمد، حميد خزعل، وعلى نعمان، وعبدالرضا باقر»، كما شاركت فى أعمال بينالى ثانى دول أجنبية وهى أمريكا التى مثلها الفنان «جوى هود، ونورما إيزابيل، وديانا نيكوسيا»، إنجلترا وشاركت الفنانة «باتريشيا ميلتر»، وبلغاريا التى مثلها الفنانين «حيمتر جزار» دانوفه وستيفان ماركوف، وإيلينا بانا بونوف» ومثل قبرص الفنان

وعبدان عبدالرحمن الأحمد»، وشاركت قطر بالفنانين، «فرج بهام، وعلى حسن الجابر، ويوسف أحمد»، وشاركت سوريا بالفنانين «خزيمة علوانى، وغسان جديد، أمير حمدان» وشاركت تونس بالفنانين «أمنة الزغل، والطاهر المقدمي، وفتحى بن زاكور، الحبيب شميل، أسماء منور» وشاركت الإمارات العربية المتحدة بالفنانين «عبدالرحيم سلم، وخالد الجلالة، وموسى سلطان الحليلان»، وشاركت دولة لبنان بالفنانين «ديما زكريا رعد، وفارس غصوب، وجان جيور»، وشاركت دولة عمان بالفنانة «نادرة محمود»،

أقيم مؤخرا بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية فى دورته الثانية عشرة وقد شاركت فى أعمال بينالى ثمانى عشرة دولة.. منها عشر دول عربية، وثمانى دول أجنبية، وقد شاركت هذه الدول بعدد كبير من الفنانين، وعدد كبير من الأعمال الفنية امتلأت بها قاعات المعرض، وتعددت فيها المناهج والمذاهب التشكيلية عبر حوالى ١٧٢ عملاً فنياً، فى مجالات النحت والتصوير والرسم، وقد شاركت السعودية بالفنانين «ناصر الموسى، وطه محمد الصبان، عبدالله الشيخ»، وشاركت دولة البحرين بالفنانين «عبدالله أحمد المجرقى، و راشد العريفي،



الفنان السيد القاشي



الفنان محمد بن عبد الله



الفنان أحمد أبو الفرج السعيد

وقاسم ياسين، وقد شاركوا جميعاً في مجال التصوير الزيتي.

وقد تكونت لجنة التحكيم في البينالي من الأساتذة والدكاترة:

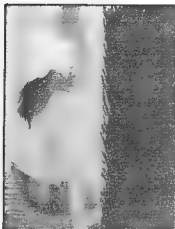
١ - د. أحمد نوار مصر، رئيساً،
د/ فاتح المدرس «سوريا» عضواً،
أحمد باقر «البحرين» عضواً،
محمد كبرياء «بنغلاديش» عضواً،
د/ عبدالله الحداد «الكويت» عضواً،
أ/ محمود الرضوان وقد أعلنت الجوائز في حفل الافتتاح كالآتي:

١ - جائزة البينالي الكبرى -
حجبت هذا العام

٢ - جائزة البينالي «الأول» وهي عبارة عن درع الشراع الذهبي

ليوناردو، كما شارك في أعمال البينالي من ضيوف الشرف كل من الفنانين فاتح المدرس - في التصوير الزيتي - سوريا وعمر الفجدي - في التصوير الزيتي - مصر جيراند ديمانشو - في التصوير الزيتي - فرنسا.. كما شارك من الكويت خارج لجنة التحكيم كل من الفنانين «سالم الخرجي، وبدر القطامي، ومحمود الرضوان، وأحمد عبدالرضا، وإبراهيم إسماعيل، فاضل الهيار، وسمر الرشيد، وسعد البلوشي، وخالد القشطي، وإبراهيم حبيب، وأمين الصالح،

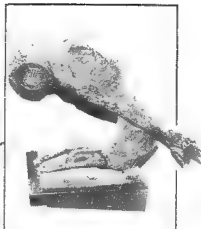
أنديس كرايميس، وماريا بياكر الميوس»، أما إيران فقد شاركت بالفنانين «يوسف رضائي، وعلي نصر آبادي، ومحمود قادري، سيد محمد طهبطاي، وحجة الله سيفي، وجعفر روح بخش، وجواد نوبار، وفرهاد رستم بور، وبارفيس إسفان ديارم، وشاركت بنغلاديش بالفنانين «منصور الكريم، ومحمود الحاج، رانجيت داس»، جمهورية البوسنة والهرسك فقد شاركت بالفنانين «محمد زيموفك، وسيد حسن ليندك، وعبدن نوفا نكادك»، وشاركت الأرجنتين بالفنان «لانغلواريني



امراة خلف شباك على شاطئ، مشتغل
تصوير زيتي ٨٠ × ٧٧ سم
السيد الفخاش



الشمس والقمر الأبيض ١٩٩٤
حفر على زئلك ٥٠ × ٦٧ سم
محمد عبيدة



نحت عبيد - أحمد السطوحي

ماركوف «بلغاريا» تصوير، عيدين
نومانتيفيك «البوسنة» والهرسك،
تصوير، علي حسن الجابري
«قطر» وعبدالله الشيخ «السعودية»
تصوير.

٥ - جوائز للمحكّمين الخاصة -
وهي عبارة عن درع الشراع الذهبي.

وقد فاز بها الفنان الكويتي
سامي محمد في مجال النحت.

وقد أقيم حفل الختام الذي وزعت
فيه الجوائز كما أهدت دولة الكويت
لأعضاء لجنة التحكيم درعا تذكارية،
الشراع الذهبي للبياني.

علواني «سوريا» في مجال التصوير،
الفنان عدنان الأحمد «البحرين» في
مجال التصوير الفنانة نورما
إيزابيل «أمريكا» في مجال النحت،
«مان محمد الحاج» بنجلاديش،
تصوير.

٤ - جوائز تشجيعية - وهي عبارة
عن درع الشراع الذهبي وقد فاز بها
كل من - الفنانة فائزة محمود
«عمان» في التصوير، عبد الرحيم
سالم «الإسراءات» تصوير، علي
نعمان «الكويت» تصوير، ستيفان

رمكافاة مالية قدرها ألفا دولار، وقد
فاز بها الفنان أحمد السطوحي
«مصر» في مجال النحت/ الفنان
محمد البحيري «الكويت» في مجال
التصوير، والفنان محمد عبيدة
«مصر» في مجال التصوير.

٣ - جائزة لجنة التحكيم «الثانية» -
وهي عبارة عن درع الشراع الذهبي،
ومكافأة مالية قدرها ألف دولار، وقد
فاز بها كل من الفنان السيد
الفخاش «مصر» في مجال الرسم،
الفنانة أسماء منصور «تونس» في
مجال التصوير، الفنانة خزيمة

الشعر :

في أن نراه قريباً يتطور بموهبته الصاعدة ليفرض نفسه على الساحة الأدبية وقريب من هذا يمكن أن يقال عن الشاعر شريف مكاي: أما الصديقان ياسر عبدالحق ومحمود السيد إسماعيل فلا يزالان بحاجة إلى تجويد لغتهما الشعرية وإلى التخلص من عيوب الوزن وأخطائه، خاصة الأخير، الذي سيلاطش القراء كيف أنه كثيراً ما يسقط السبب للخفيف الأول من (متفاعلاً) في بدايات السطور.

نعتذر للأصدقاء الذين أرسلوا إلينا نصوصاً غير ناضجة حيناً، وغير بريئة من عيوب الوزن وأخطاء اللغة حيناً آخر، ونبنتظر منهم نصوصاً أجود في المستقبل، نذكر

جاء ، لسنا حينئذ كيف أن (ديوان الأصدقاء) هذه المرة متميز بحق، وسنا في الوقت نفسه كيف أن إقبال هؤلاء الأساتذة على النشر في هذا المكان لا يقلل من مكانتهم، بل يرفعها بالتاكيد في نظر القراء الواعين المتابعين؛ فهم بذلك يلتقون الشعراء المبرزين درساً في التواضع ويقدمون لهم مثلاً رفيعاً وقوة صالحة. وإننا إذ نضع هذه القصائد المتميزة بين أيدي القراء، نحب أن نشير إلى أن بعضها جاء على درجة من النضج كانت تسمح لها بالنشر في متن المجلة لو كانت هناك مساحة أوسع للاختيار، وأخص بالذكر هنا قصيدة الشاعر حسين غريب: الذي يجدونا الأمل

يضم ديوان الأصدقاء لهذا العدد والعدد القادم مجموعة متميزة من القصائد الجديدة التي كتبها شعراء موهوبين لا يتقهم للخيال ولا يعوزهم إتقان العروض ولا تند عنهم أسرار اللغة، ويكفي أننا - باستثناء قصيدتي: «انتحار» و«تحديد» - لم نجد أنفسنا مضطرين - على غير العادة - للتدخل حذفاً أو تعديلاً، لإقامة وزن هنا أو لإصلاح خطأ لغوي هناك... وإذا ما أخذنا في الاعتبار أن هناك شاعرين صديقين جديدين ينضممان إلى أسرة (أصدقاء إبداع) لأول مرة من أعضاء هيئة التدريس في جامعتنا ومعاننا العلمية، هما الشاعران د. عبدالحكيم العبد وعزت محمد

فرغلى (الحوامدية) محمد حسين
عمر (يسين)، خالد سعيد
(الفيرم) - عارف اليروديسى
(جرجا) اشرف صلاح. (حدائق
العادي - وليد عبد العظيم
(مياط) - محمد عادل قشطة -
عاطف على عبادى (نجم حمادى)

جامعة الزقازيق). - حجازى غريب
(القاهرة) - مصطفى خلف .
محمد السيد سالم (جيزان -
السمردية) - احمد مصطفى
سراج (اشمون) - عبدالناصر
عبدالرحيم (الزقازيق) احمد
محمد عثمان (ديروط) هانى

من هؤلاء الأصدقاء عمرو الجندي
..عين شمس). - مصطفى على
(شبرا الخيمة) - عيد عيد
عبدالحليم (ابو المطامير) - عثمان
عبدالحامى حسن (جامعة جنوب
الوادى) - محمد سعد عبدالحى
(الحلة الكبرى) - وليد احمد حسن

ديوان الأصدقاء

الدخول فى الزلزلة

حسين غريب عبد الحميد
(بلناس - نقليه)

حلمٌ يضيغُ.. كارهيةٍ ضيقة
دائماً..

ساذجٌ كالبراة
ناقرةٌ قسماواتٍ أعتسارك حين تنفى
وحين تضيقُ حبيبةٌ قلبك فى لحظةٍ
ساذجٌ كالبراة.....
حين تولدُها بالدموع فقط...!!!

وحدة:

هائماً.. ليس يعنيتك هذا الضجيجُ
ولازمةً الطعنات على جسمك المتضايل
أو صرخةٌ تتجرجر فى عمى صدرك..
وهك.. تحملُ نهرًا على كتفك
وتشعلُ جسمك عند البداية

عجز:

١..

رجلٌ مريمى
وسيدةٌ يسكنُ البحرُ أعضائها
علمتها الرياحُ احتساءً للناسم
سيدةٌ كالمرايا تمتدُّ قامتها.. كي أرى قامتى فى
الهواء
أنا رجلٌ مريمى..

وهى .. قاسيةٌ كأنفجارَ البكارة
قاسيةٌ كرقادى.. وقاسيةٌ كاعتلالٍ يدى..

٢..

ساحةٌ لمقربك

تمنح ظهورك للعابرين...

ووجدك...

تخبي وجهك بين يديك وتسهر،

تحمسى اختناقات روحك

وجدك والليل... أوجاع قلبك لاتنتهي

.....أنت وحدك...

.....

تصنع نايك.. من بوح حزنك..

تصنع حزنك..

وجدك.. ينقشك الناس في صفحات الهواء

وينقشهم في مساحة روحك..

وجدك

ناقص وجهك المستدير وأنت تشكل حلمك

تعلم...

أن تخرج الآن من بين بعضك..

سيدة تصطفها،

تؤوب حزنك بين يديها،

توشحها بالذي تبتغيه تشغلها في زمانك،

عليك يسقط عنك السكوت..

ناقص وجهك المستدير وأنت تشكلها..

ناقص حلمك المستحيل

وأنت تموت..

موت:

رؤما..

كان يمكن أن يستريح قليلاً

ويشرب شايًا..

أن يجلف جبهته، ثم يضحك

قبل أن يملأ الموت أعضائه

رؤما.. كان يمكن... لو ..

لحظة..

قبل أن تدخل الأرض في الزلزلة..



للماء.. جلوة أخرى

عزت محمد جاد

مدرس مساعد بكلية الآداب - جامعة حلوان

واقفة على أطرافها

ما طارت العقبان في جو السماء

وحلفت بيني

هي جمرة في القلب

- وحنك شامد -

من أي صوب تفرع الاجداث

وَاتَّكَلَّتْ	وَبَيْنَ الْغَافِقَيْنِ
قِيَامَاتِي	يَمَامَةً يَمَامَةً
جَلَّالٌ	تَرَشُّقٌ طَرَفُهَا مَلَقَى
فِي رِزَاقِ الْعِشْقِ	لُلاَّكَ .. أَوْرِيَامَا
وَالْمَعْشُوقِ	حَسْبَمَا
مِنْ حَمَاٍ وَعِلِينَ رَيْثَمَا تَدُ النَّدَاوَةُ	تَقَعُ السَّبَابَا
أَوْ يَبِيضُ الْوَرْدُ عَنْقُودًا	فِي شِبَاكِ الْمُنْتَهَى
عَلَى شَفَقَتِكَ	مَا أَرْطَلْتُ فِي الْحُلُقِ شَدَّتْ أَسْرَمَا
مُرْتَجِلٌ	شَهْدًا
إِلَى هَذِي السَّمَاوَاتِ الَّتِي مَا فَتَحَتْ أَبْوَابَهَا	وَمَارَ النَّوْدُ وَالْفَوَارُ وَاشْتَقَتْ سَمَاوَاتِي
كَيْفَ اسْتَبَاحَ الْعَلُّ نَارَاتِي	(شَرَّاشِب) صَبُوحِ
وَكَيْفَ إِذَا انْجَلَى طَلَعُ النَّهَارِ	مَرَّتْ بِالْجَوَاءِ الْمَقَارَاتِ
عَلَى فِرَاشِ الْوَجْدِ	تَقَرَّتْ فِي عُرُوقِ الْكَوْنِ انْهَارًا مِنْ الدُّرِّ
تَنْكِيهِ الْمَسَافَاتِ انْتِصَابًا	وَدَلًا
مِنْ صَوْبِلِ	مِنْ حَنَانِكَ الْمَوَاجِدِ اسْتَقَرَّتْ
نَحْسِ	كُلُّ الْجُرُوحِ إِذَا تَنَلَّتْ مِنْ مَقَامِي
لِنَلَا	عَلَّ تَلَامِيَّتِ الْجَمِيلَةِ بِالْفَضَاءِ؛ رُزْمَتٌ
تَنْزِعُ الرِّيحُ الْعُرُوسُ	نُجْمًا بِنِجْمِ
بِشَاهِدِيكِ	وَلَقَرْتُ فِي الْقَلْبِ أَجْنَحَةَ الْمَلَأَكِ
تَلَاغَبُ الْأَضْوَاءِ	مَدَدْتُ فِي سَاحَةِ الْعِشْقِ الصَّبُوحَ بِشَارَتِي
فِي مَاءِ الْجَسَدِ...	هِيَ جَمَّةُ الْجُمَارِ فِي طَلَعِ النَّدَى
	أَمْ سَبَّحَتْ فِي عَيْنَيْكَ الْأَقْمَارُ

بقية القصائد في العدد القادم

اتوقف كثيراً أمام بعض النصوص التي يرسلها الأصدقاء، أجد فيها أحياناً الصرامة والتلقائية والصدق، ولكني أظل استأصل: ما الذي تفتقده هذه القصة أو تلك لتقتصر في هذا الباب؟ وأعيد القراءة مرة أخرى فأجد أن الكاتب قد تشبهه إحدى الشخصيات فيقدمها للقارئ ناسياً أن الشخصية لا توجد وحدها فسلوكها مرتبط بسلوك الآخرين، ولي يقتنع القارئ بهذه الشخصية إلا إذا كانت تصرفاتها وتسرلات من حولها مميزة ومعقولة.

الصديق محمود نسوqli سليمان
من البصيرة، يكتب لنا قائلًا: «حيث أنني أجد كتابة القصة والشعر لكنني أريد أن اسمع رأيكم..» ونقرأ قصته «ربيع بلا رأس» فنجد أنه شديد الإعجاب برجل عجوز لا يكف عن العمل ليلاً ونهاراً، وراوي القصة يقول عن نفسه «ولم يبق سوى أنا الشبان الذي حصل على بكالوريوس لغة عربية ولم أعمل حتى الآن..» وهذه هي

المشكلة الأولى في القصة، شباب مثل هذا لا يمكن أن يعمل لأنه ابتداء من المسطر الثاني سنجده الأخطاء اللغائية قد قصدت القصة «لم يأتني، لأرى في عينيه جحيم، لم يهدأ لي بالآ.. لم أرى أمامي» إلخ ألم يكن من الأفضل أن يتفحص راوي القصة في شيء غير اللغة العربية؟

أما الرجل العجوز فهو مكروه من كل الناس نعم مع أنه يخدمهم ويأتي لهم بالشاي، ما الذي يجعلهم يكرهونه؟ لا نعرف، وأولاده المنزحجون والذين لا يكلفهم شيئاً ييغضونه كذلك ويقولون إنه سبب شقائهم. لماذا لا نعرف.

وعلى الصديق محمود أن يعيد الكرة مرة أخرى وعليه كذلك أن ينسى أنه يجيد كتابة القصة إلى أن يتحقق له ذلك بالفعل، وهو أمر يسير مع قليل من الجهد.

«ما الصديقة ساسمية سليمان» من الإنسكودية، فهي تكتب لنا «مدينة مصرية شبه زجلية» ولكنها تكتبها باللغة العامية

التي مع احترامنا لها والمبدعين بها.. لا ننشر بها خصوصاً في «إبداع» كما لا بد أن الصديقة ساسمية تلاحظ إذا كانت تقرأ المجلة.

وما دامت تكتب بالعامية والصحى كما تقول في رسالتها، فمن تتوقع أن ترسل لنا نصاً آخر.. وتتوقع كذلك أن تنتبه إلى أن المباشرة والتضائخ والوعظ ليست من صفات العمل الفني الجيد... فجعل مثل، الله الله على جوك يا مصر، الله الله على نيلك يا مصر.. الله الله على ناسك يا مصر.. جعل بقولها كل الناس ولكن ماذا يقول كاتب القصة؟ حتى لو قال جعلاً بهذا المعنى فيجب أن تكون له طريقة الخاصة.

الصديق مصطفى عوض - مدينة نصر، له مستطع نشر نصوص التي أرسلتها أخيراً، ويبدو أنه أرسلت لنا قصصاً جديدة ليست بمستوى القصص التي نشرناها لك من قبل.

وإلى اللقاء

الطيف

وليد سميح العوضى - كثر الشبح

جدار البيت، واتجهت نحو الفيط وليحق أبي أسامة وعلى حين
تصلهما الإشارة

هل هي حقاً...؟ هل سراما؟ القريت وكانت مستحفية.. جفت في
الزراع للبل بالندى الباردة، ومهدت يدي لأزراع الحزمة الطويلة خافية
البياض هل هي جميلة؟ هل هي زرقاء العينين...؟

«عفك يا ولد... نهايك في نظرة!»
توقفت، دهشت، أرهأت سسمي وصمت حتى بدا نق قلبي
المضطرب، الواجب كتن الطويل.

لا أرى غير طيف شاخب عبر الزرع، هل أزعج الحزمة وإبحدث ما
بهدهة، وماذا تمنى بنهايك في نظرة؟ لم أستطع منع نفسي من
التفكير في حالة صرتها. مضت لحظة أو لحظات، فكرت أن أعطيها
حتى يثبأ... نوبهما تقبل الليلة
«من أنت؟»

ليش دقائق شامنا في لجة الصوت الجميل...

دبل من أنت؟

ولا يهك أن تعرف...

ولكني أريد أن أعرف

صمت.

من خلفها لعيني ومالت الحزمة العافية وخرجت يد من خلفها
اتجهت نحو اليد بكياتي ولهفتي، كانت يدا بيضاء ناعمة تتمايل
كلقي نصف جلدنا نواً... أصبحت بالغدر بالقراب اليد... صمت
جبهتي، وسمعتها دهشتني بدهتني جويبه، تكلمت كثيراً حكيت لي
عن بنت البك الجميلة وعن أيام جميلة، وعن الترفة والشباب وعن
الفسق والموت، والحب والناس ي... بهكت، وهكت، وإسارقت
جبهتي، وانظفت الحزمة الشافية ولاج شيء أبيض من بعيد،
فأفكرت أنني وحدي في الفيط وأن الليل ينتهي والصبح يكاد يطلع.
لما عدت وجدت العجل مقطوعاً.

ابتسمت

اليوم دورى في الرصد كنا نعلم أنها تمر من هنا، لكننا لم نرها أبداً
هكذا اجتمعنا وعزمنا على رؤيتها

الليل طويل، والسطح بارد لكن معرفتي بآتيها قد تر منعتني
النفه ولحساسني بملس العجل الرفيع، الذي بهجة منه يستيقظ
أسامة وعلى ويهرعان إلى لرؤيتها، أعطاني الأمان والراحة.

البعض رآها وقال عنها كلاماً لم تكن تصدقه، كثر الكلام حتى لم
نعد نستطيع إلا أن نصدق، وام يجرؤ أحد على التكه، لكننا جرونا...
تناوبنا السهر منذ عدة أيام، السهر في الليل والبرد، ولا رغبى إلا
الأم، ثم الياس، وبجدة العجل تجعل صفيحتين ترتطمان ببعضهما
وتوقظنا، وتنتوي الليلة، ولا شيء.

بمرور الأيام غزا الشك قلوبنا، ماذا يجعلنا نصدق كلام الناس الذي
أصبح معظمه تولىفاً وكذباً، واتفقتنا إن لم تظهر بعد يوم أو يومين
ننسى الموضوع ولتذهب إلى الجحيم هي وكل من يضيف شيئاً
جديداً لمعيراتها

أبي طننا أصيبنا بلوعة وهلى كساد ينسحب منذ اليوم الثاني (يوم
مراقبتة) أما أسامة فكان متلهفاً على رؤيتها فخط لأنه قيل إن
عينيهما زرقاوان! وأنا أيضاً وهدت لو أراما، أعرف الحقيقة،
أكتشفها، لأدرك أنها حقيقة.

وهكذا، وليسما أنا راقد على السطح انتظر وانتاب لاحت للشيء
المنتظر... فجأة ظهرت من بين الشيطان، وهجر الغشاوة التي كانت
دافعت هينى...

لا أدري هل كنت أحلم أم لا، فركت عيني، ولتحت فسي، وارتجفت،
ومحلت

في ظلمة الشيطان الضمراء كان هناك شيء أبيض صغير، ظهر
سريعاً ثم غاص في الزرع، انظلم وعاد يظهر ثانية ثم يطفئ، حتى
خلفتني جنتت.

شدت العجل بقوة، وهبطت سريعاً على السلم الخشبي للسند إلى

غفران

ماهر منير كامل - المنصورة

باتت عادة قيل النوم يشكى همومه، فتأخذه أعضائها، فتتوهم نيران الرغبة، فتواصل وتتسابق باحثاً عن شغى الحروب لتستكين.. تقضى على راحتيه توسعها تقبيلاً.. أحك عن ماضيك.. ليس عندي غيرك.. أغفري لى.. يغبى فى سبات عميق.. تذهب لتفتسل .. توقظه وهى حاملة كوب الشاي.. تفتتح عيناها يقبلها قبلة هوائية.. تسعد لها.. مع رشقات الشاي يمكى لها: امرأة أضى سئد اليوم أو غدا .. تنكمش على حزنها.. مرت ثلاثة أشهر.. والحال كما هو.. لا توجد أى علامات.. يدرك ما يشتمل بداخلها.. يريت على شمرها الفاجم.. يهن صدرها هزات خفيفة.. تميل على وجهه .. تقبله: التسجيل عال جدا يا أضى هل تفارق؟ قالها وهو ينفخ فى وجهه: عقبالك.. يلفظ حلوى السبوع ولا ينام فى تلك الليلة.. يصل عرفه إلى خدنها.. تحس سرارته المركزة.. من الغد سندهب للطبيب.. العلاج طال يا أضى..

التسجيل يعيد نفس الأغنيات: يا أبى التسجيل عال.. حرام تشدد فرجة أخيك إنه ثاني ولد له.. لم ينفخ هذه المرة.. أعطاه الطوى وأبتسمت سفرته: عقبالك.. العذاب بين الصبي والحين يظهر.. يقبل حياتهما.. يترك البيت.. حبيسة الاكتئاب .. تصادف نفسها.. يأتى إليها تائباً.. تساعده فى خلع ملابسه.. يستغفر.. تترك أن أحد جدران نفسها.. تبكى .. يلصقها فى حضنه .. يطلب منها أن تسامحه.. الأطباء قرروا بأنهما سليمان أما حالتها فينف عندها العلم متفرجا.. الأم تتفجر: الناس تترجح لئرى أبنائها وأنت تترجح لتأكل بالبيع لإنها تجيد الطهى.. الطينين يخر رأسه ما بك!؟ لا.. لا يرد.. قبل النوم لم يعد يشتكى لها .. تتفاجم الأمور.. يرفع يده.. يصفعها.. تبكى .. يكيان معا.. طلقها وتترجح غيرها..

امرأة أخيه تداعب أطفالها.. تطعمهم.. يتعالى صوتهما .. كل يا روح أمك.. سنة وراء سنة ويستدخل الجامعة..

يخاف عليها من هواء العريات المسرعة فيلتصق بها .. تبسم ومن داخلها تمنى أن تبيح له باته أول رجل دخل حياتها ويبدته لم تعرف معنى وأهدأ للصب.. الوجهان متفحصان.. سارحان فى بعضهما البعض.. الليل يشى لهما بفحص الغرام الأولى... ودعا أبتعمامة جزلة.. حفزها: تكلمى.. فى أى موضوع.. جفلت.. تكلم أنت .. أخذ على عاتقه الكلام .. غابت معه.. ثقيلته حضان أيدى لا فراق فيه.

العش جازم.. ما شعورك؟.. أرتفعت شفتاها: عادى.. أرتبكت حينما حدد يوم الدخلة.. لماذا؟.. ستأتينى الدورة فى هذا اليوم.. لحظة سكن بدمها شحكا معا واستمرا فى الضحك.. لنسبقة بإيام.. العالم الآن تحت أقدامنا.. تأبط يدنا بحنان متلف: ما رايك فى المشى.. جميل.. مع الطريق سرد حكايتي القديمة.. لم تفصيح.. أكد بأنه محي كل أسمائهن.. الماضى فقط شيء ممل شدد من مسكته.. وبين العين والأخر يضغط على صدرها الرخو بكوعه .. يضغط متشياً.. تسالقه يقلق عن السبب.. يرد: أنت شيفخة.. تحسبها إمانة.. خفاصمه نقائق.. يمازجها.. أحيك.. ما معنى شيفخة؟.. يضغط مفسراً: طيبة.. هل استرحت؟

العربة مزينة بالورود الناطقة بالفرح.. تجر خلفها عدداً من العلب المصنوع الفارغة.. صانعة أصواتاً تهز مشاعرهما بصخب لذى.. يخلع طرحتها.. تقف لآتى.. تمتد أصابعه تفتح سوستة ظهر القستان.. يقع قلبها فى قديمها.. يفرط الشهد الأبيض بلا حساب.. يشرب ويشرب.. يشرع فى نزع دبس.. شمرها واحدة تلو الأخرى.. مع كل نبضة قبلة.. ينعق سحر الجنين له.. ينفث عالماً جديداً طازجاً لها.. ضمها.. أحست بجسدها يتفكك بفرح إلى أقصى حد تصوريته.. تمت من كل قلبها أن يفك ويتركب إلى مالا نهائية..

تضع إليها .. تستحبني .. تأخذهما للحمام .. تنسج شعريهما .. تنبلهما بإشرطة ملونة .. يسالتهما عن الأب .. تشرح بعيداً .. تصافر بلاداً .. تقفش عنه .. تجده مستلقياً على ظهره شاخصاً إلى السقف .. تتسحب يد تحمل بلطة .. تقترب منه .. ترفعهما في الهواء .. ثم يقطع رقبته .. تصرخ بفرغ الكون « ما بك يا أمي؟ » .. تختلي في حجرته .. تفتح دولابه .. تخرج ملايسه الداخلية .. تتشمعها .. تفرم بها .. تخلع ملايسها .. تحشر نفسها داخلها .. يطير قلبها معه .. تليس ببلته .. يعجبها منظرها .. تعامل نفسها داخله .. تستدعي أيام البكاء المار .. وتبكي ..

الحوايط تتخضم بالكبت .. تذكر الظمه .. مياهاه بأنه ذات يوم غلط مع نساء مراهنه .. وأن أحدهن حملت منه ولولا المتفق لعاش ابنه الآن معه .. قالت أخته بعد أن ضريت صدرها ببديها .. حرام ليس لها لنبت ..

البطن تتألم .. الطبيب ييشره .. بعد كل هذا .. ساعدها في حمل المراتب .. مسح البلاط .. غسل الأواني .. طهى .. أطعمها ببديها .. البنث تشبهه .. سنبداً من الآن في تجهيزها .. البنث تصبح اثنتين .. تجارة أخيك تشتري أرضاً .. تبني بيتاً .. البنثان في عنقه .. السفر ..

فكرة معلقة

أهل خالد - القاهرة

ولا أعانى من أى مرض نفسى أو عقلى .. ونظرًا لأننى أمتلك ميراثاً كبيراً عن والدى .. فقد قام عمى وزوجته برفع دعوى حجر عالى وإخالى إلى مستشفى المباسية ..

سألنى الرجل: أنت مقدمة هذا؟

قلت: نعم

قال: وما مصلك بها؟

قلت: صديقتى ..

شرعت أتألم عندماه وأتسائل كم من الكتب قرأها؟

وكم امتحاناً اجتازه؟ وكمن سنوات العمل خلفت

أثارها على سؤاله؟

بعد أن خط تأشيرته ضغط الجرس طالباً أحد أفراد

الأمين لأصطحبني لتسليم الطلب

- بصفتى المهنية - فى مكتب مساعده ..

تدافع قدامى فى نزول الدرج .. وعظلي معلق بفكرة ماذا

لو كنت أنا صاحبة الطلب؟

حتى بعد أن عملت بالمصافه - التى تتبع للمشتغل بها كثيراً أكثر من المعلومات - وإلى اليوم لم أكن أعرف الطريق إلى مكتبه ..

خلف الشق الموحد من بوابة المبنى الذى يجله الكثيرون ويحيطونه بالاحترام .. يقف جندى يحمل سلاحاً يتأهب للهجوم فى أى وقت

عندما سألته عن المكتب يتبعه الموقع الوظيفى لصاحبه هيب منتبهاً .. وسألنى: لماذا؟

كررت عليه السؤال فى لهجة غاضبية .. أشار ناحية الطابق الأعلى قائلاً: المكتب الثالث على اليمين صعدت قدامى الدرج بينما يرتعش عقلى خوفاً من مرور الوقت .. فى مكتب النائب العام وضعت أمامه طلباً .. أخذ فى

قراءته بصوت مسموع:

سيادة النائب العام

أنا فتاة مصرية .. عمرى ٢٦ عاماً .. بتجمة الأيوين .. وأعانى من حالة عصبية تؤثر على الفكين وأصابع اليدين



«وجوه من الحياة» من معرض الفنان أحمد حسين



لوحة للفنان احمد عمر من معرضه بقاعة اخناتون (٧) بمجمع الفنون بالزمالك

المعالم

)))

العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٦

حول قضية نصر حامد أبو زيد

إبراهيم علي صالح - حسن طلب

ناصر ٥٦

سمير فريد

دنوية الحب في طوق الحمامة

ماري تيريز عبد المسيح

نصائد

فاروق شوشة - عز الدين المناصرة - وليد منير

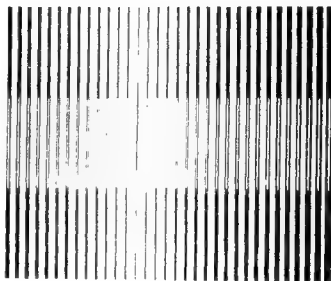
قصص

يحيى عطية - حنا جاسم - خيرى عبد الجواد

المذاع

مجلة الأدب والفن

عدد ١٠٠٠



رئيس مجلس الإدارة

مير رحمان

رئيس تحرير

أحمد عبد المظى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف على

نوى بلجى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥ دينار .
الكويت ٧٥ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالاً - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحالة بريديّة حكوميّة أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠١ دولاراً
للهيئات مصفاً بثمنها مضارب البريد - البلاد العربية ٥
يحدّد ٦ دولارات ، وأمريكا و أوروبا ١٨ دولاراً

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلغراف : ٣٩٣٨٩١
القاهرة فاكسبيل : ٧٥٤٢١٣

التمن : واحد ونصف جنيه

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

للمجتمع

هذا الهدى

العدد الرابع عشر • سبتمبر ١٩٩٦م • ربيع الثاني ١٤١٧هـ

■ افتتاحية

رحيل الأعلام الشابة أحمد عبد الحفي حذري ٤

■ الدراسات

حول قضية نصر حامد أبو زيد أبو هبة علي صالح ٦

من الذي يتقدم؟ ومن الذي يترك؟ حسن شاذ ١٣

عشرون ألف قتيل وبعد واحد عبد النعم رمضان ٢٥

بشر شاكر السحاب ماذا أحمد وماذا أنظر؟ بيري دلف ٣٠

سيرة لحد في فوق الحمة حري تير من سمح ٣٩

■ الشعر

منايات دوز موزة ١٨

هوية مشروحة علي عيسى ماهرة ٤

المورس وييس ميسر ٥٦

عرائش مرفوعة إدريس عيسى ٦٦

لحميا حسن لحسيمي ١٤

■ القصة

طلبت أن ينفذ محمد عصفه ٢

في دار الصياغة حياة حاتم محمد ٢٩

قصة حعفر

كشورين

■ نغمات

سبح في رسم حفر

عز جبره باله

■ الخاتمة

سبحه

■ التذكير

سبحه

سبحه في رسم حفر

سبحه في رسم حفر

■ الإهداء

تذكرة كنية شعبة حفر

ألف حفر

شعبه حفر

■ تصاريح

أصدقاء

شمس الدين موسى

خبر حفر

عيسى حلاوة

سبحه حفر

سبحه حفر

سبحه حفر

سبحه حفر

سبحه حفر

سبحه حفر

سبحه حفر

سبحه حفر

سبحه حفر

رحيل الأقلام النادرة!

كان أحمد بهاء الدين فى الصحافة العربية قلماً من الأقلام التى تزداد ندرة كلما اشتدت الحاجة إليها. ومن هنا شعورنا المر بالفقدان.



وأنا حين أتحدث عنه كقلم أقصده كاتباً وإنساناً فالقلم عندى ليس مجرد الحرفة، ولا مجرد المهنة بل هو الحرفة والمهنة وأخلاق الكتابة وأدائها على السواء.

والحترفون فى الصحافة والثقافة كثيرون. وبعضهم لا تنقصه المهنة. فهو يستطيع أن يجيل الألفاظ كما كانت تجال القداح، وأن يدير الجمل كما تدار القبضة من الطين الأصم، لا يقصد لفظاً ولا يبحث عن معنى، إذ لا موضوع يثيره، ولا مشكلة تؤرقه، بل هو قد يتهرب من القصد حين يلح عليه، ومن المعنى إذا فرض نفسه فرضاً. لأنه لا يقوى على أن يتحمل تبعات القصد أو يدافع عما تيسر له من المعانى والآراء. ولهذا يجتهد فى أن يكتب ولا يقول شيئاً وأن يسود الصفحة والصفحات لا ليزيل وهماً أو يكشف حقيقة، بل ليضع توقعه فى نهاية الكلام فلا يزيده معرفة بنفسه، بل يجعلنا نلح فى التساؤل: من هذا السيد، وماذا قال؟



والأشنع من هذا وذاك، قلم يدرب نفسه تدريباً على أن يتجنب الصواب ليزين الخطأ، وأن يكتب بمداد صاحب الورقة ويضرب بسيفه، فله فى كل مقالة لون، وفى كل عهد شعار

بل إننا وصلنا إلى الوقت الذي لم يعد فيه أمام صاحب القلم إلا أن يكون واحداً من هؤلاء، فقد اختفت أو كادت المنابر لتحل محلها الأبواق والمتاجر. ولم يعد ثمة خيار!



كان بهاء قد اختار للرحيل أصبح توقيت، وكان بوسعنا، نحن الذين عرفناه وأحببناه، أن نقبل هذا المكروه ونرضاه، لأنه أكرم وأخف وطأة من سواء.



يتمثل امتياز بهاء في قدرته الفريدة على أن يمسك بين الأطراف التي تلتقي عنده، وتفترق عند سواء.

كان قادراً دائماً على إمتاع قارنه وتعليمه بداية جذابة ينتقل منها إلى التحليل والتجريد، حتى يصل في النهاية إلى المحاكمة والنطق. موازنة دقيقة عادلة بين المادة الصحفية كالخبر والإحصاء، وبين المادة الفكرية والإشارات الثقافية المستمدة من ذاكرة حية وثروة متنوعة لها في الفلسفة والتاريخ مثل مالها في الفن والأدب، فلم تكن تغيب عنه وجهة النظر الأخرى وهو يدافع عن وجهة نظره، ولم يكن ينسى القيمة الثابتة وهو يشرح الحاجة الوقتية.

من هنا كان يستطيع أن يختلف مع أصدقائه وأن يتفق مع خصومه. فهو رجل لا يرى الأبيض والأسود، ولا يقول مائة في المائة. بالضبط، لأنه كان مثالياً، فالمثالي يدرك البعد بين ما هو كائن بالفعل وما يجب أن يكون. وكان عاطفياً لأنه بالضبط كان أخلاقياً، فالأخلاقي يغضب للحق وينفطر قلبه لقيمة تنتهك كما ينفطر أمام طفل جانح والأخلاقي، خصوصاً إذا كان كاتباً لا يتورط في أي شكل من أشكال الكذب، حتى ولو لم يكن مقصوداً.



كان بهاء قادراً على أن يقول كل شيء. وكان يبدو أمام البذاءة وحدها عاجزاً مغلوباً! كان يقول «يحق للكاتب أن يخطئ، ولا يحق له أن يكتب مضطرباً». فأول شرط للكتابة أن تكون حرّاً، وإلا فالمضطرب أجبر، والأجبر لا يفكر، بل يسمع ويطيع. والعاجز عن التفكير عاجز عن الكتابة!.

ابراهيم على صالح

إن دعوة الشاعر الأديب الأستاذ/ أحمد عبدالمعطي حجازي نى بالإسهام في هذا العدد لـ «إبداع» الواعدة والصاعدة لشرفه اعتربه اعترافاً جماً وبخاصة لأن مساهمته تنصب على واحدة من القضايا التي شغلت الرأي العام ليس في مصر وحدها بل جاوزت المدى على كل صعيد في أنحاء الدنيا بأسرها ذلك بن قضية الدكتور/ نصر ليست من فصيل أو من قبيل القضايا الشخصية بل إنها جديرة بأن يطلق عليها قضية المفكرين في مصر وهي تتصاعد وتتسامى لتكون - وقى - قضية العصر.

ولعل العزاء الذي قد يطامن معاصته في النفوس من كرب ومرارة ومأسسة في الوجدان من أسى مرته أنها وإن بلغت ما بلغت من الدلالة على الأخطار التي تهدد حرية التفكير وحقوق الإنسان في هذا العصر، فقد شهدت العصور الحالية ما هو أشد بشاعة ومطاعة وأكثر إثارة وشجناً وأسى من قضية «د. نصر» فقد سبقه سقراط أبو الفسفة الذي مضى يحاور السياسيين في حلقات واسعة ثم يصدمهم بأنهم لا يهتمون شيناً، وأن ما يحتاجونه به إما ظن أو إلهام إلهي، وكلاهما مبادئ للعلم، فاتهموه بإنكار الآلهة وإفساد الشباب وحكموا عليه بالإعدام ورفض سقراط أن يوافق تلامذته واتباعه على خطة أعدوها له بري، وتقبل حكم الذين يدعون ملكية الحقيقة المطلقة وهم «الدرجاتيين»

وفي القرن الثاني عشر دعا ابن رشد في قرطبة الأندلس - إلى ما يشابه دعوة «د. نصر» أي حق الفيلسوف في تناول «النص الديني بما يتفق ويتسق والسرهار العقلي وهو عنده «إخراج اللغز من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية» ومن شأن التأويل أن يخرق الإجماع - كما قال اعداء ابن رشد - وهذا يستتبع تكثير المؤل وكان ذلك هو جوهر ما قاله الإمام الغزالي في نقده للتأويل وتكفيره فلاسفة الإسلام الغرابي

حول قضية

الدكتور/ نصر أبو زيد

* المندب الأول السابق لرئيس محكمة النقض وعضو مجلس انتقاء لأعلى

وابن سينا وكان جزء ابن رشد الذى ترجمت مؤلفاته إلى اللغة اللاتينية. وأمدت الفكر الأوربي بالأساس الذى قامت عليه حركة النهضة. أن حوكم واعتبر كافرا وملحدا. وأحرقت أعماله العلمية ونعى من قرطبة إلى قرية البسانة

وحسبنا أن المنهج العقلاني للدكتور/ هــصـر يكاد يكون منطقيا ومتفقا ومتسقا مع فلسفة ابن رشد وليس من قبيل المصادفات أن يكون المصير هو التشريد ولئن اختص بجزء أوفر وهو التفريق بينه وبين زوجه. وأن يكون ذلك بعد تسعة قرون حتى أنه يصح أن نقف لنسأل هل نسير إلى الأمام أم إلى الخلف أو بالأصح إلى أسفل؟

ولعل من أوجه العزاء وإثراء لأنفسنا أنه في القرن السابع عشر أعلن جاليليو نظريته التي تدور على بقاء الشمس ثابتة في حين تتحرك من حولها الأجرام الصغرى وأن الأرض هي التي تدور.. واتهم جاليليو بالخروج على الدين لأنه يهاجم لنظرية منافية لما ذكر في الكتاب المقدس وحوكم أمام محاكم التفتيش أو بالأحرى أمام من يدعون معرفة الحقيقة المطلقة

وإذا كان هذا ما جرى لأبن رشد وجاليليو في القرنين الثاني عشر والسابع عشر، فإن بينهما مائة فرنسية رائعة الحسن تقف في طليعة أمثال القرن الخامس عشر. هي جان دارك التي قادت الجيوش الفرنسية وهي تلبس ملابس الرجال وأسست في مقاومة الإنجليز والدفاع عن حرية وطنها حتى ردت أعضائها مبحورين.

وعثرت إنجلترا على ضالتها متمثلة في قضاة فرنسيين ارتضوا لأنفسهم الضعة والسقوط حين حكموا جان دارك وحكموا عليها بالإعدام حرقا بتهمة ارتدائها لباس الرجال.. وتمضى السنون أو بالأصح القرون وفي سنة ١٩٢٠ أي بعد ما يقرب من خمسمائة سنة على إحراق جان دارك اجتمعت

الكنيسة الفرنسية وأعلنت أن محاكماتها باطلة وأنها ليست مجرمة وإنما هي قديسة من قديسات المسيحية، وأطلق عليها «عذراء أورليان» نسبة إلى اسم المعركة التي انتصرت فيها على الإنجليز... ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هل يكون مصير د ابـو زـيد الإعدام . كما أفتى المرحوم الشيخ الغزالي - أسوة بسقراط أوجان دارك، والانتظار خمسمائة عام حتى يستعيد في نفوسنا مكانه ومكانته؟

وإذا كان هذا المشهد الحزين هو سمة محاكم التفتيش عبر التاريخ الإنساني وتعاقب الحضارات القديمة والحديثة، فغراء تيار ينظم الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام، هو التيار الأصولي الرجعي الذي كان دأبه في كل العصور أن يحالف الطغيان والخرافة، ويحارب العقل والحرية. وقد شهد الفكر الإسلامي منذ عصر الخلفاء الراشدين مذاهب ومدارس تصارعت واقتلت في فهم نصوص القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وتأويلها، حتى كفر بعضها البعض الآخر

ولعل من أكثر هذه المذاهب شيوعا وانتشارا الآن هو مذهب أبو الأعلى المودودي وسيد قطب والخوميني.

وهـ المـسـيـودـي . هو المنظر الأيل للأصولية الإسلامية المعاصرة ومؤلفه المؤثر في هذا الصدد عنوانه (الحكومة الإسلامية) وفيه يحدد خصائص هذه الحكومة، فالحاكم الحقيقي. في هذه الحكومة هو الله، والسلطة الحقيقية مخصصة بذاته تعالى وحده وتترتب على ذلك أن ليس لأحد من دين الله حق في التشريع. فجميع المسلمين ليس في إمكانهم أن يشعروا قانونا، وليس في إمكانهم أن يغيروا ما شرع الله لهم. ولهذا فالقانون الذي جاء من الله هو أساس الدولة الإسلامية والحكومة التي يبدها زمام هذه الدولة لا تستحق

طاعة الناس إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله، وتتخذ أمره تعالى في خلفه.

أما سيد قطب فإنه يخلص إلى أن الإسلام إعلان عام لتحرير الإنسان في الأرض من العبودية للعباد، وذلك بإعلان ألوهية الله وحده للعالمين. بيد أن هذا الإعلان لم يكن إعلاناً نظرياً فلسفياً، إنما كان إعلاناً حركياً واقعياً إيجابياً. ذلك أن الذي يدرك طبيعة الإسلام يدرك منها حتمية الانطلاق الحركي للإسلام في صورة الجهاد بالسيف، وهكذا يكون المطلق الأصولي مطلقاً معادياً للعلمانية، معادة دعوية، بدعوى أن العلمانية هي نفى لسلطان الله في مجالات الحياة برمتها

وأخيراً يأتي خصوصي ويجسد هذا المطلق الأصولي الدعوي في إيران في عام ١٩٧٩، وذلك بتأسيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية وقد جمعت محاضراته التي ألقاها في التجف فيما بين ٣١ يناير و٨ فبراير عام ١٩٧٠ وصدرت في كتاب باللغة الفارسية عنوانه (الحكومة الإسلامية)، وهو يدور على ثلاث قضايا

١ - الحاجة إلى ربط السلطة السياسية بالأهداف الإسلامية.

٢ - واجب الفقهاء تأسيس الدولة الإسلامية أو ولاية الفقيه

٣ - برنامج عملي لتأسيس الدولة الإسلامية.

وعلى هدى ما تقدم فإنه يصبح القول بأنه في حين يذهب البعض إلى اعتناق «المطلق» فإن الآخرين يأخذون بمفهوم «النسبي»، وبين هذه وتلك استعر الخلف واحتمد الخلاف

ولعل أول شجة أثارها هذا التيار في مصر في القرن العشرين تلك التي ثارت حول مؤلف عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين سنة ١٩٢٦ «الشعر الجاهلي»، فقد رأى نفر من رجال الأزهر أنه يتطاول فيه على القرآن الكريم والشريعة الإسلامية، واتهموه بالكفر. لكن التحقيقات التي أجراها «محمد بك نوري» أسفرت عن انتفاء القصد الجنائي، وانتهت إلى إصدار قرار بأنه لاوجه إذن للسير في الدعوى، ولو قدر للتيار السلفي أن ينتصر في هذه المعركة الأولى لأسدل الستار على فكر التنوير وعلى الاتجاهات العلمانية التي ترتب عليها فوز مصر بالاستقلال والديموقراطية، ومنع الملك من إقحام الدين في السياسة ولو قدر النصر للتيارات السلفية لكان مصير عميد التنوير مصير الدكتور نصر أبو زيد.

أما المثال الثاني فكان العام السابق على ذلك التاريخ، وهو سنة ١٩٢٥ حين أصدر على عبدالرازق مؤلفه «الإسلام وأصول الحكم» والذي عارض فيه فكرة الخلافة الإسلامية بمنطق علمي محموم، إلا أنه لم يصادف هوئذ الملك فؤاد الذي كان يعلم بأن يرشح للخلافة الإسلامية، أو يرث عرشها من الخليفة العثماني في تركيا واتهم المؤلف بالخروج على مبادئ الإسلام، وحمل لواء الاتهام نفر من رجال الأزهر أيضاً، وعقدت محكمة من شيوخه وقضت بجرمانه من شهادة «العالية» التي كانت قد أهدته للجلوس كأحد القضاة الشرعيين وقصل من منصبه ثم مضت السنوات، ورحل الملك فؤاد، وخلفه الملك فاروق، ورشح على عبدالرازق وزيراً للأوقاف في سنة ١٩٤٨ وحمل رجال الأزهر ومبنة كبار العلماء حرك براته والاعتذار عن الحكم السابق، وتقدم رحمة الله عليه منصب «الوزير»!

أما الواقعة الثالثة فقد جرت في سنة ١٩٤٧ حين أصدر الكاتب والفكر الإسلامي الأستاذ خالد محمد خالد كتابه «من هنا نبدأ» وأثار الحاقدين عليه الثوائر، بل ويأدوا بإصدار الكتب ردا عليه وعلى رأسهم الشيخ الغزالي وخاب سعيهم حين أصدر المستشار حافظ بك سابق رئيس محكمة مصر الابتدائية قرارا بالإفراج عن الكتاب، وعول في قراره على أسباب تعدد - ويحق - مرة من الدور في البلاغة والقانون على السواء

أما قصة أو قضية الدكتور نصر أبو زيد أو بالأحرى مسألة الفكر التي جرت أحداثها والعالم كله يستعد لاستقبال الألفية الثالثة والعبور إلى القرن الحادي والعشرين، فإنها عبرت مراحل متعاقبة ومتلاحقة كالبدء فيها حين تقدم بأعماله وأبحاثه العلمية للترقي إلى الأستاذية بكلية الآداب بجامعة القاهرة وقدمت للجنة العلمية بقسم اللغة العربية واللجنة العلمية بمجلس الكلية تقريرين اتسما بالعمق والشمول والإحاطة والنزاهة والتجرد، أوليا فيهما على الغاية، وجاوزا حد الكفاية في تقويم أجهاداته وجهوده في البحث والدراسة والتأصيل، ونفخا عنه أي غبار مثار حول تعرضه أو تعرضه بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة بيد أنه لما كان قد عرض في البعض الآخر منها إلى من أطلق عليهم الوصف والكيف بأنهم «من المؤلفات جيوبهم - ورماعهم بأنهم «اشترى» الذي هو أدنى بالذي هو خير» فقد تضامروا وتكاتفوا في مجلس الجامعة لحجب الترقى، ووجدوا أذانا ضاغية هانئقل الخلف والجدل إلى صحيفة الأهرام الغراء التي أفسحت صدرها وصفحاتها لكل الأراء، وكذلك الصحف التي ترفع رايات الحرية وانتصير الرأي الذي يبرئ التفكير من الكفر والتكفير.. ويسحق الضلالة ويرفع الهدى على ماذن

الحرية ونصف العقل ويعلى شأن التنوير ويرسخ فضيلة الاجتهاد

وكانت هذه التصفة هي القشة التي قصبت ظهر البعير مما أسلس إلى أن يزعج الجناح القانوني للإرهاب بالقضاء في هذا المعترك. بيد أن محكمة الجيزة الابتدائية قضت في دعواهم التي اتهموه فيها بالردة عن الإسلام وطلبوا التفريق بينه وبين زوجه وردت السهم إلى نحوهم فقضت بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة ومصلحة، وهو ما يتفق مع هذا صعيح القانون. إلا أن هذا التيار التتاري طعن في هذا الحكم أمام محكمة الاستئناف التي ركبت من الشطط وجنحت في قضائها فضلت الطريق، وضربت في غير مضرب، وخلصت إلى سابقة غير مسبقة، فاعثرت التفكير كفرا، والاحتفاء والتأويل والتفسير ضلالا وتهجما على القرآن الكريم، ونكرانا للأحاديث النبوية الشريفة، وتساندت في ذلك وانتهجت نهجا يشر المحجب ويفجر الغضب، ذلك بأنها اجتازت من أعماله العلمية بأربعة مؤلفات في حين أن مؤلفاته وأبحاثه جاوزت العشرات. وكذلك فإنها إذ قرأتها فقد هوت إلى قراءة غير مبصرة بل وغير منصعة فاقطعت من السياق ما يلائق مع المساق. مسخت المؤدى والمفردى والمعنى نحلا وانتحالاً بفية تشويه قصد المؤلف وما تغياه، وأزرت وأعرضت عما حرص على إيرادها بأنه كستاز في قسم اللغة العربية فإن محور بحثه وجوهر أجهاداته بتعلقان بتخصصه في علوم البلاغة والنحو والصرف والتفسير ويقتصران على هذه العلوم بل إنه في مؤلف مفهوم النص سطر في صدر صفحاته أن القرآن الكريم هو كتاب العربية الأسمى وفي كل مرة يذكر فيها اسم الرسول فإنه يتبعه بكلمة «آلاء» إلا أن هذا الحكم وقد استبعدت به رغبة جامعة في مسيطرة التيار جاوز

أصول القضاء وفروصه وسننه وقضى بإلغاء الحكم المستأنف واعتبر المؤلف مرتداً ورتب على ذلك التفریق بینه وبين روجه .

وكذلك لم تكن مرحلة الانتعاش إلى المحكمة العليا . محكمة النقض - باعتبار أن رسالتها هي التحقق من صحة تطبيق القانون على الواقعة كما صار إثباتها في الحكم . لم تكن أوفر حظاً نالك بأنها قضت برفض الطعون المقدمة في هذا الحكم من المحكوم عليهما أو من النيابة العامة على السواء ومن أسف أن هذا الحكم قد شابه من الموارد وعابه من المناعي ما يستوجب بطلانه بطلاناً ينحدر به إلى درجة الانعدام . ومن ذلك على سبيل المثال وليس الحصر أنه تردى في الهالك الآتية

خالف المبادئ القانونية المستقرة في خصوص سريان أحكام القانون الجديد متى تضمن أحكاماً متعلقة بالنظام العام بأثر فوري ومباشر على الوقائع والمراكز القانونية القائمة وقت نفاذه ولو كانت ناشئة قبله . وقد خالف الحكم هذا المبدأ برفضه تطبيق القانون ٨١ لسنة ١٩٩٦ والذي ألزم جميع المحاكم وفي قمتها محكمة النقض بالحكم بعدم القبول إذا لم تتوافر الصلة والمصلحة المباشرة والقائمة والمحقة لرافعي الدعوى في أي حالة تكون عليها ، باعتبار أن هذه قاعدة من قواعد النظام العام .

كذلك فلن الحكم حالف قاعدة قانونية مطردة ، وهي ضرورة الاستنابة قبل الحكم بالردة وترتيب التفریق بين الزوجين كآثر للردة . وحالاً أن محكمة النقض أرسدت ورسخت مبدأ أصولياً بأن استلزم تحقق الردة أولاً ثم تستلزم الاستنابة قبل إثبات الردة ، وتكفي لوقوع الاستنابة بمجرد إقرار المرد في أية ورقة كانت بأنه مسلم دون حاجة لبحث الدواعي أو الأسباب وراء هذا الإقرار . وهذا المبدأ مستوحى

من الحديث الشريف «أمرت أن أحكم بالظاهر والله يتولى السرائر» .

هذا إلى أن محكمة النقض قد تواترت أحكامها على تأكيد أن الاعتقاد الديني من الأمور التي تبني بها الأحكام على الأقوال بظاهر اللسان والتي لا يجوز للقاضي البحث في جديتها ودواعيها أو بواطنها ، وأن النطق بالشهادتين كاف لاعتبار الشخص مسلماً دون حاجة لاتخاذ أي إجراء آخر فإذا أقر شخص في طلب استخراج جواز سفر أو طلب إقامة بأنه مسلم يكفي بذلك لإثبات عودته إلى الإسلام باعتراض ثبوت رده ، بالرغم من أن هذه المستندات غير معدة لهذا الإقرار .

ومع أن د . نصر أبو زيد قدم للمحكمة إقراراً موثقاً يؤكد اعتزاله بإسلامه ويشهد بأن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ، إلا أن المحكمة أغفلت هذا الإقرار ولم ترد عليه وهو ما يعد إخلالاً مفرطاً بحق الدفاع

كما أن دفاع الطاعنين قدم للمحكمة رأياً مكتوباً لفضيلة الأستاذ الدكتور سيد طنطاوي مفتي الديار المصرية آنذاك ، والإمام الأكبر وشيخ الأزهر حالياً ، تضمن .. «اتفق الفقهاء على أنه يجب قبل الحكم بالتفریق بين إنسان مسلم وبين زوجته ، أن يناقش هذا الإنسان مناقشة دينية دقيقة ومفصلة في معتقده وفي مؤلفاته وفي جميع ما صدر عنه ، أو اتهم به ، لاحتمال رجوعه عما صدر عنه أو اتهم به ، أو لاحتمال أن ما قاله يقلل التأويل الصحيح ولو من بعض الوجوه» .

كما أكد القاعدة الأصولية التي أرساها الإمام مالك وتقتضى بأنه لو كان في القول تسعة وتسعون وجهاً للكفر ووجهاً واحداً للإيمان ، يحمل القول على وجه الإيمان

(٣) أما وصف القرآن بأنه تراث رجعى فإنه أمر يستدعى التفرقة بين القرآن باعتباره كلمة الله إلى البشر، وبين العلوم التي يضعها البشر. فمناقشة العلوم أو انتقادها هو نقد لما ليس إلهياً، أي نقد لاجتهادات البشر.

(٤) أما مهاجمة الشريعة فإن أمر يتعلق بالتفرقة بين مصادر الشريعة الإسلامية أي القرآن والسنة الصحيحة وهي مالا ينكرها أحد. وفقه الشريعة، وهي أعمال بشرية جرى تيار سياسي معين على إنزالها منزلة مصادر الشريعة الإسلامية للتفرقة الواجبة بين المصادر الإلهية والاجتهاد البشري الذي يحتمل دائماً الخطأ والصواب.

(٥) أما بالنسبة لما ادعى من إنكار د. نصر أبو زيد لوجود الملائكة والجن والشياطين واللوح المحفوظ والكرسي والعرش، فهذا فهم قاصر لما قاله د. نصر أبو زيد في كتبه، حيث قسم الوجود إلى ثلاثة مستويات

الأول: هو الوجود الحق المطلق وهو الوجود الذي تنفرد به الذات العلية.

والثاني: هو الوجود المادي المعنى الذي تندرج فيه كل الموجودات والمخلوقات التي تقع عليها الحراس.

والثالث: هو الوجود الذهني التصوري الذي يتضمن المخلوقات من الملائكة والجن والشياطين والكرسي والعرش واللوح المحفوظ وهي المخلوقات والموجودات التي تمنح على الوصف ولكن يحيط بها خيال الإنسان وتختلف فيها التصورات من شخص إلى آخر.

ولم ينكر د. نصر أبو زيد نصوص القرآن والسنة الصحيحة وإنما اجتهد في فهمها وتفسيرها، واستخدم في اجتهاده التأويل الجارى وسبقه في ذلك كثيرون منهم الإمام

ومع ذلك أغفلت المحكمة تماماً رأي الفقه والرأي الشرعي الذي قدمه فضيلة المفتي ولم تكتف بعدم الأخذ به، بل عرضت عنه تماماً ولم ترد عليه، وهو ما يخالف قواعد النظام العام، ويعتبر إخلالاً جسيماً بحق الدفاع

بالإضافة إلى ما تقدم فإن الهيئة التي أصدرت حكم النقض بالتفريق بين د. نصر أبو زيد وزوجته خرجت عن حدود الولاية القانونية لمحكمة النقض حال نظر الطعن لأول مرة فبدلاً من أن تعالكم الحكم المطعون فيه كمحكمة قانون، فإنها تردت في ذات المالك التي هوت بالحكم المطعون فيه وراحت تنسقط عبارات مقتطعة من السياق منتهجة ذات النهج الخاطي للحكم المطعون فيه.

وفي إطار الموضوع الذي خاضت فيه الدائرة الخامسة وبالرغم من عدم جواز ذلك، فقد أوردت أسباباً خلصت منها إلى تكفير د. نصر أبو زيد دون مناقشته شخصياً بواسطة أهل العلم والتخصص

(١) فالقول بوجود القرآن في اللوح المحفوظ هو قول كان محل خلاف شديد بين المعتزلة وأهل السنة، وثبتت دولة الخلافة الإسلامية في مرحلة من مراحل الدولة العباسية قول المعتزلة بأن القرآن مخلوق.

(٢) والقول بأن القرآن «منتج ثقافي» هو اجتزاء لا أقوال د. نصر أبو زيد. كما أن فهم المقصود من ذلك لا يمكن أن يكتمل دون مراعاة لقوله «إن القرآن إلهي المصدر، بشري اللغة والثقافة»، أي أن القرآن الكريم قد جاء من عند الله تعالى، وإن كان فهمه من جانب البشر يرتبط بفهمهم للغة العربية وضمنونها الثقافية، وهذا الفهم يتغير بتغير الزمان والظروف، وهو الشرط الجوهري لصلاحية القرآن الكريم لكل زمان ومكان.

محمد عبده والمعتزلة وأئمة التفسير في فقه الشريعة الإسلامية

وأخيراً وليس آخراً... فإلى هؤلاء الذين يزعمون أن قضية أو قصة الدكتور حامد أبو زيد قد قدر لها أن تلج الأقاليم في شائتها وتطوى الصفح فإن هيئة الدفاع تبادر إلى القول أن أبواب العدل ما فتئت رحبة فسيحة عريضة متطاوله وكما أنه لا بأس من رحمة السماء فإنه لا بأس من عدل القضاء.

إن الدليل والبرهان والحجة على تدفق حيوياتها هي استمرار نفس الحياة وغلجانها وإن توابع هذا الزوال إن تقف عند حد، لأنها قضية الحق الطبيعي للإنسان في التفكير والإبداع والاجتهاد والتجديد والتنوير.

إن أبواب العدالة مفتوحة على مصارعها ونحن على موعد، ذلك بأنه:

في ٢٦/٨/١٩٩٦ أودعت هيئة الدفاع عن د. نصر أبو زيد التي تضم ١٦ محامياً من كبار المحامين وأساتذة القانون في مصر تقريراً بمخاضة المستشارين ورئيس وأعضاء دائرة الأحوال الشخصية لمحكمة النقض، التي أصدرت الحكم في ٥/٨/١٩٩٦، بالتفريق بين د. نصر أبو زيد وزوجته د. ابتهاج يونس، وذلك طبقاً لأحكام المواد ٤٩٤ إلى ٤٩٩ من قانون المرافعات.

كما رفعت هيئة الدفاع دعوى بطلان أصلية تطلب فيها بطلان الحكم الصادر بالتفريق بين د. نصر أبو زيد وزوجته باعتبار أن الحكم باطل بطلاناً مطلقاً ينحدر به إلى درجة الانعدام، لأنه صدر من الدائرة بتشكيل باطل ومخالف لقانون السلطة القضائية وقد تحدد نظر الدعوى جلسة ١٤ أكتوبر سنة ١٩٩٦، أمام محكمة جنوب القاهرة الابتدائية

وكذلك فقد أقاموا إشكالا في التنفيذ ينصب على الحكم الاستثنائي باعتباريه سندا للتنفيذ، وقد حددت لنظره جلسة ١١/٩/١٩٩٦ أمام محكمة الجيزة الابتدائية.

والجدير بالذكر أن حكم محكمة النقض الصادر بالتفريق بين د. نصر أبو زيد وزوجته د. ابتهاج يونس موقوف تنفيذه بقوة القانون ككثير للإشكال المرفوع عن الحكم الاستثنائي - باعتباره السند التنفيذي - والذي لم يفصل فيه حتى الآن، ومحدد لنظره جلسة ١١/٩/١٩٩٦ أمام قاضي التنفيذ لمحكمة الجيزة

وقد استند تقرير المخاصمة إلى أن أعضاء الدائرة التي أصدرت الحكم قد ارتكبوا أخطاء مهنية جسيمة مقترنة بسوء النية، وذلك لأن الحكم قد تضمن عدواً عن مبادئ قانونية مطردة لمحكمة النقض، مما كان يقتضي إحالة الطعن للهيئة العامة المدنية ليصدر الحكم بأغلبية سبعة مستشارين، أو الهيئتين المدنية والجنائية ليصدر بأغلبية أربعة عشر مستشاراً إن هيئة الدفاع في هذه القضية تترك تماماً مدى ما تضطرب به نفوس المفكرين والبدعين والفنانين وأصحاب الأتلام - حملة أعلام التنوير والإبداع - للحاق بركب حرية الفكر في عالمنا المعاصر، وأنا على موعد معكم بأن الستار لن يسدل أبداً على العقل، وستظل الشموع مصاصة حتى لو كثرت الدموع وتكاثرت عليها الدروع، إن مصر التي نادى فيها إخواننا في فجر الضمير بالتروحيد، وقاهرة المعز التي رفعت رايات الإسلام من مآذنها الألف وأغسلت أزهرها الشريف والعلماء المستبينين من أبنائه بنشر مبادئ الدين وتثبيتها من الشواذب التي اعتنقها البعض بالتحالف لأصوله - مصر أن تسمح أبداً لدعاة إلغاء العقل وتآبها البرهقة الموعودة إلى الظلام أن يتصمروا عليها. أما الزيد فيذهب جفاء وأما ما ينفخ الناس فيعكث في الأرض - والله يدافع عن الذين آمنوا

حسن طلب



لعل إحدى المفارقات المضحكة المكية في قضية نصر أبو زيد، هي أن القوى التي تريد أن ترتد بالجنس كله وبالحياة في سائر مراحليها، إلى نمط البداوة القديم وإلى عقلية العصور الوسطى، هذه القوى التي تريد أن ترتد بنا إلى الوراء أربعة عشر قرناً، هي التي حكمت على من يريد أن يدفع بمجتمعه إلى الأمام فيصير إلى حركة بعد سكن وإلى حيوية بعد جمود، بأنه مرتد يجب التفريق بينه وبين زوجه، ومن ثم فهو كافر يحق لأي صبي ممن يحملون السلاح باسم الدين أن يقتله دون أن يأنم فيه، بل لعله يؤجر كما أفتى فقهاء الظلام!

وكان هؤلاء الظلاميين (المرتدين) حقاً، لم يكتفوا بهذا الحكم، فإذا بأحد كتابهم ينشر مقالاً خبيثاً حول قضية الدكتور نصر، يشير فيه إلى أن الإسلام اتسع دائماً للمارقين من أمثال ابن الروابندي وأبي بكر الرازي، والإشارة واضحة هنا إلى تكبير نصر عن طريق وضعه في سياق واحد مع ابن الروابندي الذي رفض القرآن وأنكر الوحى جملة وتفصيلاً لأن ما جاء به محمد إما أن يكون موافقاً للعقل عنده، أو لا يكون، فإن كانت الأولى فليدنا العقل نفسه، وإن كانت الثانية فلا حاجة لنا به، فهو في الحالين مرفوض؛ وما قاله الرازي لا يخرج في نتائجه النهائية عن هذا السياق!

ولاشك في أن من يقرأ كتب الدكتور نصر، يستطيع أن يتف على جهل من يجرؤ على عقد هذه المفارقة الظالمة، أو على سوء نيته على الأقل، ذلك أن المصادر الأساسية لأفكار الدكتور نصر موجودة بوضوح لمن يريد أن يرى، لا في تراث المارقين والمجاهرين بالكفر، بل

من الذى يتقدم ومن الذى يرتد؟!



فى تراث (المعتزلة) او (اهل التوحيد والعدل) كما كانوا يسمون انفسهم. والمعتزلة - لن لا يعرف - فرقة كبرى من الفرق التى انقسم اليها المسلمون منذ القرن الاول الهجرى، بل لقد كان الاعتزال هو المذهب الرسمى للخلافة الإسلامية من عصر المأمون إلى عصر المعتصم، أى فى أزهى عصور التاريخ الإسلامى واكثرها حيوية وأظهرها عقلانية. وتجب الإشارة هنا إلى أن رواة الحديث من اهل السنة حتى عند الشيعين (البخارى ومسلم) لم يجدوا حرجاً فى أن يرووها عن شيوخ المعتزلة، ما دام الإسلام يجمع كل الفرق فيعّمها كما عبر أبو الحسن الأشعري.

وكيفينا الدكتور نصّر مؤونة البحث والتفتيح والاستنباط فهو يعترف فى كتابه المهم (نقد الخطاب الدينى) بأنه يستلهم تراث المعتزلة وإن كان يعى أنه يعيش على مشارف القرن الواحد والعشرين، وأنه ابن ثقافة تطورت فيها المعارف والعلوم وجدت فيها مناهج واستحدثت طرائق للظفر فى النصوص وتأويلها على ضوء تطور علوم اللغة وما يرتبط بها؛ ولذا فمن الطبيعى أن يستعين الدكتور نصّر بما يمكن أن تده به الثقافة الحديثة مع ما يمكن أن تلميه عليه ضرورات الواقع المعاصر وهو يتصدى لتحليل الفكر الدينى ونقده، ولولم يفعل ذلك لما كانت لكتاباتة قيمة تذكر، ولأصبحت مثل غيرها من الكتابات التى تملأ الرفوف وتغلى الأرفصة فى كل مكان.

وإذا أردنا أن نتقرب من فكر الدكتور نصّر فى نقده للخطاب الدينى خاصة، لكى نتعرف على مدى إخلاصه للواقع الحى وعلى مدى ارتباطه بلحقته التاريخية، ولكى

نرى فى الوقت نفسه مقدار ارتباطه بالتراث العقلانى فى الإسلام ممثلاً فى فكر المعتزلة بشكل أساسى؛ إذا فعلنا ذلك وجنأ أول ما نجد تلك التفرقة التى يحرص الدكتور نصّر على أن يقيّمها بين الدين باعتباره مجموعة النصوص المقدسة الثابتة تاريخياً من جهة، وبين الفكر الدينى باعتباره مجموع الاجتهادات البشرية التى تعمل على فهم تلك النصوص وتأويلها واستخراج دلالتها من جهة أخرى، وتقلنا هذه التفرقة على التمييز بين عنصر الثبات فى الدين وعنصر التغير والاختلاف - من عصر إلى آخر - فى الفكر الدينى، فلكل عصر ثقافته التى يتصدد مستواها بمدى التطور العلمى والعقلى الذى يحرزه الإنسان فى تطويره المستمر، والمثال الناصع الذى يسوقه الدكتور نصّر فى هذا المقام، هو تفسير ابن عباس لصوت الرعد بأنه (مَلَكٌ يسوق السحاب بمقلع من فضة)، هذا التفسير هو ابن الثقافة التى كانت سائدة فى القرن الأول، وسيصبح الأمر مضحكاً بعد أن عرف الإنسان أسرار البرق والرعد، بل واستطاع أن يغزو الفضاء، أن يظل متمسكاً بمثل هذ التفسير.

يوقفنا هذا المثال على أن التأويل جهد بشرى ينتهى إلى مجال الفكر الدينى لا إلى الدين نفسه، وإذا كان لنا أن نرفض اليوم تفسير (جبر الأمانة) لأنه لا يصمد أمام حقائق العلم المعاصر، فكيف لنا أن نقبل اجتهادات غيره من رجال الفكر الدينى الذين إذا جوهلوا فى آرائهم راحوا يحتمون خلف النصوص الدينية فى محاولة لإضفاء القدسية على اجتهاداتهم؛ بل يوجدون بين الدين والفكر الدينى أى بين الواحد والتمعدد، بين الثابت والمتغير؛ وهم فى نظرتهم إلى النصوص المقدسة، يؤكّدون على المصدر فحسب، فلا يثبتون بذلك إلا إلهيتها، ولكنهم

لو وضعوا الإنسان - الذي توجهت إليه هذه النصوص الإلهية - في الاعتبار، لما تجسرت رؤاهم وجمدت أفكارهم.

لا جدال إذن في إلهية النصوص المقدسة عند الدكتور نصصر. ما دمنا نتكلم عن المصدر؛ ولكننا لا نستطيع أيضاً أن نفعل المستقبل أو (القارئ) كما يقول المصطلح الحداثي، النص الديني إذن رسالة موجهة إلى مستقبل، وهذا المستقبل هو الإنسان الذي هو مقصد الرضى وغايته، فإنسانية النص على هذا هي الوجه الآخر لإلهيته بمعنى أن النص الإلهي إنما يكتمل بالفهم الإنساني له، ولا يبقى مستقلاً على البشر وتحويل إلى شفرة إلهية لا يمكن حلها إلا بإلهام صوفي خاص، فيبدو الله بذلك، كأنه يكلم نفسه ويناجي ذاته، وتنتفى عن النص حينئذ صفات الرسالة والبلاغ والهداية.

النصوص الدينية المقدسة إذن بشرية بهذا المعنى، أي بحكم ارتباطها بالفهم الإنساني الذي ينتمى بدوره إلى اللغة الدائعة والثقافة السائدة في فترة زمنية محددة، وعلى ذلك تكون هذه النصوص تاريخية بهذا المعنى أيضاً، أي بمعنى أن دلالتها لا تنفصل عن النظام اللغوي الثقافي، لأن مرجع التأويل إنما يعود في النهاية إلى اللغة ومحيطها الثقافي.

من هذا المنطلق، يصل الدكتور نصصر إلى تحديد ثلاثة مستويات للدلالة في النصوص الدينية، أولها الدلالة المقصورة على الشاهد التاريخي، ومثالها الآيات التي تتحدث عن العبيد ونظام الرق، فهذه الآيات جميعها وما يترتب عليها من أحكام، ينبغي أن تفهم في حدود الشاهد التاريخي الذي لا يصح أن يتخسب على حيواتنا المعاصرة بعد أن استقر الآن مبدأ المساواة في الحقوق

والواجبات بغض النظر عن الدين واللون والجنس، غير أن الفكر الديني المعاصر لا يزال يمتصك بـ (ما ملكت أيمانكم) حتى في بعض الكتب التي تصدرها وزارة التربية والتعليم، وما يصدق على نظام الرق يصدرها أيضاً على نظام الجزية الذي لا تزال بعض فصائل الفكر الديني تصر على ضرورة فرضه على المواطنين الأقباط!

أما الدلالة الثانية فهي الدلالة القابلة للتأويل المجازي، ومثالها الآيات التي تتحدث عن الجن والعفاريت والشياطين؛ وإنه لمن المخزى أن نفل مصريين على الفهم الحرفي لهذه الآيات ونحن في هذا العصر الذي حقق فيه العلم ما حققه على ظهر الأرض وفي باطنها أو بين أجواز الفضاء، ويرى الدكتور نصصر أنه إذا كان معاصرو القرآن قد فهموا هذه الآيات حرفياً، فإن هذا الفهم لا يلزمنا؛ بل إنه يسوق إلينا بعض الأسئلة الدالة على فساد الفهم الحرفي وسوء المنقلب الذي يمكن أن يقود إليه، ومن ذلك فهم اليهود الحرفي لآية (القرض الحسن)، مما دعاهم إلى القول بأن الله فقير وهم أغنياء!

أما الدلالة الثالثة في النص الديني، فهي تلك القابلة للاتساع على أساس (المجازي) الذي يمكن استنباطه من السياق الثقافي الاجتماعي الذي تتحرك فيه النصوص؛ وفي هذه النقطة فإن الدكتور نصصر يعتمد على التمييز بين (المعنى) من جهة، و(المغزى) من جهة أخرى، فالمعنى «يمثل المفهوم المباشر لمنطوق النصوص الناتج عن تحليل بنيتها اللغوية في سياقاتها الثقافية، وهو المفهوم الذي يستنبطه المعاصرون للنص من منظوقه، ويمعارة أخرى يمكن القول إن المعنى يمثل الدلالة التاريخية للنصوص في سياق تكوينها وتشكلها، وهي الدلالة التي لا تأثير كبير

خلاف بين متلقي النص الأوائل وقرائه، ولكن الوقوف عند دلالة المعنى وحدها يعنى تجميد النص في مرحلة محددة وتحويله إلى أثر أو شاهد تاريخي. أما المفزى، فهو وإن كان لا يفلح عن المعنى بل يلامسه وينطلق منه، فإنه ذو طابع معاصر، بمعنى أنه محصلة لقراءة عصر غير عصر النص.

المفزى إذن يرتبط بالمعنى من جهة، ولكنه يرتبط من جهة أخرى بالواقع المعيش، وهذا هو الذى يجعل المفزى متحرراً بالضرورة، فى حين يبقى المعنى على ثباته النسبى.

ويصل الدكتور نصر أبو زيد من خلال هذا المجال الدلالي الثالث، إلى اجتهادات خاصة تتعلق بمساواة الأثنى بالذكر فى الميراث، طالما أن النص الدينى خطأ خطوة إلى الأمام فجعل لها نصف حظ الذكر. بعد أن كانت محرومة قبل الإسلام، وهو يستند فى ذلك إلى المفزى الذى تنطوى عليه الآيات التى كرمت المرأة وانصفتها، وإذا كان هذا الإنصاف لم يأت كاملاً، فإنه يصح هنا أن ننظر إلى فكرة التدرج التى أخذ بها النص فى مواضيع أخرى، غير أن الفكر الدينى المعاصر يقبل التدرج حين يكون الأمر متعلقاً بتحريم الخمر، أو محاربة نظام الرق، ولا يقبله فى مسألة الميراث!

إن الخطوط العامة لنهج الدكتور نصر فى التأويل، ليست جديدة كل الجدة، اللهم إلا فى استنادها على الثقافة النقدية الحديثة خاصة فى مجال علم التأويل (الهيرمينوطيقا) ونظريات القراءة، ذلك أن فكرة التأويل بما هى منهج، تقوم من ناحية على أن المسكوت عنه فى

النص لا يقل أهمية من المصرح به، ومن ناحية أخرى على ثنائية الحقيقة والمجاز، وهو المبدأ الذى قامت عليه فكرة التأويل لدى المعتزلة، فحين يجدون فى القرآن «يد الله فوق أيديهم» يفسرون اليد على أنها مجاز يدل على مطلق القدرة، وذلك رغبة منهم فى التنزيه وتجنباً للوقوع فى تشبيه الله بالإنسان على نحو ما فعل المشبهة من أهل السنة حين قالوا: هى يد، لكن ليست كالأيدي. وهذا هو ما فلن إليه بحق الدكتور حسين صروة حين رأى أن جهد المعتزلة يخدم الأيديولوجيا الإسلامية ويدعمها بتركيزه الشديد على التوحيد الخالص والتنزيه المطلق.

وحين انطلق الدكتور نصر أبو زيد من أرض الواقع وهو ينظر فى تأويل النص، كان كذلك سائراً على درب المعتزلة، الذين آمنوا بأن القرآن مخلوق، وكان أحد أدلتهم على ذلك ما ورد عن النسخ والمنسوخ فى القرآن، إذ كيف يكون القرآن أولياً أى قديماً، ثم طرأ عليه التغيير بالنسخ، وهذا المبدأ نفسه هو الذى اعتمد عليه الدكتور نصر مع مبدأ آخر مهم هو (أسباب النزول)، فإذا كانت هناك مواقف وأحداث واقعية وراء كثير من آيات التنزيل، فلا بد أن يكون القرآن حينئذ حادثاً، أى مخلوقاً بلغة المعتزلة، أو لا بد أن نقر بأولوية الواقع على الوحى بلغة الدكتور نصر.

لم يذهب الدكتور نصر إذن بعيداً فى شطط القول وهو يعتمد على العقل ويسترشد بالواقع الحى فى تأويله الذى أفاد من ثقافة العصر ونظر إلى حاجات الناس. هو إذن امتداد حى فاعل للتراث العقلانى المستنير فى الفكر الإسلامى، وخاصة تراث المعتزلة، فإذا طلع علينا من يحرص عليه بأن ينسب إلى ابن الراوندى، وجب أن

نوقحه عند حده ونكشف عن بواطنه التي لا يمكن أن تنطوي إلا على الشر. بل ويجب هنا أن نشير إلى أن الدكتور نصر لم يذهب إلى آخر الشوط في استهلاك التراث العقلاني في الفكر الإسلامي، فهو لم ينكر الخلود في الجنة أو النار كما فعل جهم بن صفوان مثلاً، ولم يقل بأن القرآن غير معجز في ذاته لأن العباد يستطيعون أن يأتوا بمثل ما لا يجدونه في القرآن؛ بل إلى آخر هذه الاجتهادات التي يخلص بها التراث العقلاني في الإسلام، دون أن ينهض لهم من يرميهم بالكفر إلا على سبيل رد الفعل.

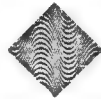
وتبقى قضية الدكتور نصر بعد هذا كله، أكبر من أن تكون مجرد حكم قضائي أصدرته إحدى المحاكم، فالقضاة سبقهم أساتذة في الجامعة، وأحاط بهم محامون ووكلاء نيابة، وحداً بالرافضة كتاباً وخطيباً مساجد، ولا يمكن إلا أن يكون هؤلاء عصابة في مسيرة واحدة تولى وجهها صوب الماضي وتنتكر للمستقبل، مادامت مصالحها وأمرها مضمونة بشرط السعي بهمة إلى الوراء.

إن الحركة التي يخوضها الدكتور نصر الآن في مواجهة كنهية الغيب وجحافل الظلام، ليست معركة بسيطة عابرة، فالتاريخ يعلمنا أن مثل هذا النوع من المعارك لا يحسم إلا عبر قرون من الصراع الطويل، ويعلمنا أيضاً أن الضحايا في هذه المعارك يكونون دائماً من أنصار العقل ودعاة الحرية وأصدقاء الإنسان، وفي تاريخنا صفوف بعد صفوف من هؤلاء الضحايا الشهداء بدءاً من الجعد بن درهم وجهم بن صفوان والحلاج والمسهري وودي وغيرهم ممن قُتلوا بغيّاً، إلى فرج فوده

وغيره ممن صودرت أعمالهم وحسبوا وسجنوا وأولوا في حياتهم وأزاقهم، وهي قائمة طويلة تضم في تاريخنا المحاصر طه حسين، وتضم محمد أحمد خلف الله صاحب (القصص الغني في القرآن)، وحتى أمسين الخولي الذي أشرف على رسالته فحرم من الإشراف على الرسائل، وتضم أيضاً صادق جلال العظم صاحب (نقد الفكر الديني)، الذي حوكم وصودر كتابه عام ١٩٦٩. لأنه أراد أن يلق ضد سائر أنواع التزويق بين الدين والطمع، فالدين في رأيه مجرد بديل خيالي للعلم؛ فمثلاً قصة الخلق وسقوط آدم كما وردت في الكتب المقدسة، ليست سوى رؤية أسطورية إذا ما قورنت بالتفسير العلمي لنشأة الحياة على الأرض.

نحن نعلم أنها معركة غير متكافئة، لأن المفكر يخوضها وليس معه غير عقله وقلمه، في مواجهة السلطة بجلاليها وسجانيها وسائر زبائيتها، ولا ضرورة هنا للتمييز بين السلطة الدينية والسياسية، فهما في النهاية متلازمتان متكافئتان كما تلمحنا حقائق التاريخ.

وعلى الرغم من أننا نعلم أن المعركة غير متكافئة، وأن التاريخ قد يحتاج إلى عقود، وربما إلى قرون قبل أن ينصف ضحايا الفكر والإبداع ويلقي بسدة الظلام إلى قاع النسيان، فإن علينا أن نمضي في طريقنا المرسومة، ولابد في النهاية من أن تنتصر الحياة وتظهر إرادة الإنسان المائل، على كل من يقف في طريقها، ولا فمن الذي يصدق أن أوروبا التي كانت إلى بضعة قرون تفتش ضامتر الطمأنينة والمبدعين وتقييد المرأة بحزام العفة وتبيع صكوك الغفران؟! نراها الآن تعمل مشعل العلم وتقود ركب الحضارة.



بدايات

(١) مُفْتَتِح

انا الآن أبحر في لغةٍ
 لم تكن لغتي
 وأخرج من لغةٍ لم تعد لغتي
 تخففتُ مما دملتُ.
 وانقل ظهري
 وشلّ لسانى
 فلم يكن الصوت صوتى
 ولا مفردات البيان بيانى
 ولكنها صدمة اللغة الكاشفة
 اكان الذى كنته..

غَيَّرَ مَا صَوَّرَتْ ذَاتُ نَفْسِي لِنَفْسِي

وَجِئْتُ تَكْشِفُ عَنِّي الْغَنَاءَ

اِنْكَشَفْتُ،

تَحْرِكُنِي الدَّهْشَةُ الْوَاجِفَةُ

وَتَسْقِطُنِي الْكَلِمَاتُ عَلَى أَفْقٍ لَا يُحَدُّ

بَعِيدِ الْمَدَى

لَمْ يَكُنْ ذَاتُ يَوْمٍ مَدَايَ،

وَلَا وَجْهَتِي!

(٢) مُنْحَنَى الْقَوْسِ

هَلْ انْتَهَى كَمَا بَدَأْتُ؟

أَنْتِ أَنْتِ مُنْحَنَى الْقَوْسِ

وَأَنْتِ الدَّائِرَةُ؟

وَهَلْ هُنَاكَ مَا تَزَالُ

نَجْمَةُ الشَّمَالِ فِي مَكَانِهَا؟

مِنْ شَرْفَةِ الْبَيْتِ الَّذِي

كَانَ سِيَاحَةُ الْمَاوِي

وَكُنْتُ الذَّاكِرَةُ؟

تَلْفَحُنِي بِرَدْوَةِ الْوَقْتِ

قريبٌ من يدى بابُ السماءِ

قابعٌ فى عُشِّهِ المَقْرورِ

عصفورٌ اللّيلَى الماطرةِ

هذا عويلُ الريحِ

والأشجارُ تُغرى

والمخيلُ ينحنى..

ويحّةُ النَّايِ الذى كنتَ أظنُّهُ ابتدا

فهَلْ لديكِ ما يصونُ الهاجِسَ الذى تبتدأ؟

يُرممُ القلبُ الذى

تنوِّشه الملامحُ الغابرة؟

من قبل أن يندلعَ السعيرُ

فى عُشِّ الجروحِ الغائرةِ

من قبل أن يشتعلَ الفضاءُ

بالذكرى..

ويخفتُ الصدى!

طلبت أن ينة ذلك



اليوم نهضت مبتهجاً استيقظ بداخلي أمل ظننت من قدر انه ما عاد له في عظامي وجود . عرفت أنك لازلت تذكرني،
وانك لم تتخل عني. نهضت مبتهجاً . ما عاد يعنيني الفجيع ولا الصليل من حولي . تناولت سيجاراً ورجحت أذني وفي
المساء لعبت دوراً من الشطرنج ربحته، بعد أن فقدت أثنى القطع حتى الملك كدت أفقده، لكن الأمل شيء عظيم فظيع،
يجعلك تعارب حتى المعارك الخاسرة، وإذا بك في النهاية تكسبها .

طلبت أن ينفذ لك نسيت أنك فتحت أبوابك على مصاريحها لعدوك، حتى أنشبت فيك ذلك العذر انيابه ومخاليبه،
وتصرخ الآن طالباً معزة، طالما أن ينفذك ألا ترى أن الألوان فاة. على المعجزات التي من هذا الذيل؟ كن منصفاً لعدوك
احترفه، وفكر بطريقة أكثر واقعية .

في لحظات كثيرة تمنيت أن أجيء إليك، وما أنا جئت أطلقت من الباب . اقترأنت تحية الصباح، على غير عادتك .
رشفنت رشفةً من قد حك الورقي. أزلت بلسانك الوردى قطرة من القهوة علقت حافة شاريك السفلى التي تظل شففتك
العلياء، بل شففتك سالت هل بالإمكان؟ قلت لا أدري يجب أن تسألها. فسمارت ولكن هل عادت قلت أمين التفت إلى باب
الغرفة التالية، وسألتني وأنت متى ستجهز؟ قلت حالاً . ساعتين على الأكثر، ويكون كل شيء جاهزاً .

ومضيت في المشي الذي تتراص الأبواب المفتوحة على جانبيه إلى مالا نهاية .

ربما لنصل إلى آخره، ثم ننزل الدرجات إلى دور سفلى. أو ربما كي تسأل ذات الأسئلة عند باب آخر من تلك الأبواب
اللانهاية أوريما كي تقبع كعادتك في ركن من الأركان مترصاً لن لا أدري، ولا لماذا أيضاً لا أدري .

من أحد الأبواب هناك أثنائي الصوت والحوافز؟ ثم سريعا جاء ريك. القاعدة عدم جواز الجمع عاد الصوت يسأل والمشغولات النفسية؟ وعاد صوتك من تحت شاريك ولا شك يجيب سوف تركها . هذا أمر . وتعالك خافتة من الآخر مهمات الاحتجاج دون أن ترقى إلى حد الجهر أو الإفصاح بشيء.

هذار لا تجرب من جديد . كل شيء هناك مات حتى الشجر يفرض بالنهار كبرونا، والموج أضفى مثل تجاعيد على جبهة عجوز، كل شيء هناك تحجر حاولت كثيرا أن تهرب من الفكرة، وأن تطردها عن بماغك في البداية بيدوك الأمر جذبا، تنبهر وتبدى إعجابا، ولكن كلما مضيت تتأمل التفاصيل فتر حماسك، وتبدد فرحك، وأحسست في النهاية أن الأمر كان مجرد خداع مثل سائر الخدع الأخرى .

تمال إلى مقعد أكثر طراوة .

هنا الثعابين في هيئة صلبان، والمسمومة منها تتشابك .

الم تحضر بعض الصور الخليعة؟ ولا الكتب البنية؟

كانت ستروج هنا، نفي في كل مكان تروج، حتى هنا، بل وعلى الأخص هنا . كان سيسكبك هذا شعبية كبيرة فيقبل عليك العديدين يطرقون بابك، مترددين إليك، كي يتوصلوا إلى طلبتهم .

طرق الباب حتى لو تصنعت أنني لا اسمع، فسوف يفتح الباب بعد قليل مرحبا بالقادم، مرحبا، انتظرتك منذ أمد طويل. وما انت جئت . ليس لي ما أقوله . لماذا تأخرت في المجيء؟ هذا عتاب وترجيب اجلس اجلس أرح تلك الكتب من على الكرسي هناك، واجلس دعنا نتحاور قليلا ونثرثر. ألا تريد؟ ليس لديك وقت؟ حسنا دقيقة سوف أرتدى معطفي، وأجىء معك لديك إذن بالقيض؟ مجرد سؤال متأكد أنت من سلامته؟ اليس في الاسم أو العنوان خطأ أو ليس؟ اعرف أنك لا تسهو، ولا تخفي ليس لديك وقت جوادك تركته على قارعة الطريق، ولا تريد أن تتأخر؟ لماذا يا أخي، لم تصعد به إلى هنا؟ كنت ساكرمه ببعض العليق من ورق الكتب تريدني أن أصمت؟ تتعجلني؟ تريدني أن أنزل معك كما أنا؟ حسنا، فلنذهب كما ولدتني أمي أنا جاهز. نضحك ضحكك الجهم، تقول قائلون من تجدهم جاهزين للنزول معك؟ كلا، يا صديقي، قلت لك أنني كنت أعجب لتأخر في المجيء، حتى أنه في لحظة خطر ببالي أنك ربما لن تجيء، وكدت أطفئ الشموع، وإلى فراشي أهجع حتى الصباح . هيا . إذن ننزل . أطفئ أنت الشموع والحق بي هاك المفتاح، اقبل به الباب، وتعال .

ها أنا إليك جئت . تقول إنك منحتني أغلى شيء. إذن ماذا تريد مني، وأنت في أي لحظة، تستطيع أن تنتزع مني مامنت؟ ها أنت تذهب كي يجي تنتزعه مني . ثم بعد ذلك . وليس قبل ذلك . يبدأ التحقيق .

كل يوم يفتحون حقيقتك يلبسون محتوياتها ينظرون في كل الأركان. ويدسون أصابعهم ثم يعتذرون إليك، ويغلونها، ويعطونها لك . ولكن بداخلك إحساسا بأن ذلك لن يحدث يوما، وإن تعاد إليك حقيقتك، ولذلك فانت حتى لو سوسى عليهم أن يفتحوها تفتحها لهم، وتصر على تفتيشها. نظراتك إلى عيونهم تسأل أهذا سيحصل اليوم؟ ويأدب يردونها لك دون

تفتيش. وتمضى تدخل إلى حيث كتب عليك أن تقضى بقية يومك، إلى جوار شباك لا يطل على شيء، تنظر إلى الخارج من وراء زجاج ليس قابلا للفتح، ولا للكسر أيضا .

عندما يحتاجون إليك يؤذون أمامك حركات بهلرانية، فإذا ما قضيت لهم حاجتهم، تجاهلك، وما عادوا يلتفتون إليك، حتى لو وقعت على الأرض، وتلفت حولك، علك تجد من يقيك من عثرتك، أعرضوا عنك وأشاحوا حقاً، لا أحد .

لم يبق لخلأسى، سوى القليل، بل القليل جداً، لكنى انتشبت بهذا القليل، حتى استحق من جديد الرحمة .

وعندئذ ستمتق المعجزة .

هذه الشبكة الصغيرة التي بقيت لك، تمهدا حتى تضحي رسماً قوياً، تطعن به التتين فى أحشائه، وتقضى عليه .

ربما أفلت من قبضته. ربما. عندئذ سوف تلعب لعبة النهاية من جديد إنها حقيقة، يامن تتشبت بالحقيقة . إنه جاء لزيارتك ليلة أمس .

شعرت بالردة تجتاح الجسد، وكأنك فى كابوس صرخت حتى قفز ابتك الرائد على السرير الذى بجوارك، وزغلك فشعرت بالألم فى ضلوعك من تكثير أصابعه الدقيقة النضيلة .

قلت : أوى !

واستيقظت .

تنفست الصعداء وزايلتك القشعرية التى دفعتك إلى الصراخ مبهور الأنفاس، ولكنك كنت متأكدا أنه جاء، وغمرك من اخمص قدميك إلى كل شعرة من شعر رأسك الأشيب، كما تجتاح الموجة صخرة فى البحر وتغمرها . ثم تعود فتتسمر عنها تاركة على أديم الصخرة بللها .

أجل، جاء لزيارتك ليلة أمس أنت متأكد من ذلك . إنها حقيقة .

أجاء يطمئن على عيـد من عبيده، ينقث فيه من أنفاسه؟

ولكن .. هل أنت تريد أن تكون تابعا له، حقاً؟ إذا كنت قد كلفت عن الإيمان، فهل يعنى ذلك أنك انتويت أن تضم إلى صفوفه؟

• كلا •

أنا لا أريد أن انضم إلى أحد . لا أريد أن أكون تابعا لأحد. أريد أن أكون لعقلى وحد ه لا سلطان لأحد على

هل ينحدر بك الحال إننى إلى أن ترفض الخضوع ابتداءً، وتتفض عن قدميك الاغلال، لتمضى فتتردى فى فخ أشد إحكاما؟

إنه يحسب ما وصفته الأساطير، صار ماضيا عليه، بعد أن كان من الاتباع للبرزين، لأنه تورد وقال لا ولكنه عند ما قال هذه الألفاظ كما ذكرت تلك الأساطير ليس لوجه الله، بل من أجل أن يتبوا العرش، ويستولى عليه، منتزعا إياه من صاحبه .

بينك وبينه على أي حال اختلاف جنسي . أنت لا تريد أن تخضع، كي تسترد قدرتك على البحث عن الحق، ولا تريد مثله أن تكون زيوس أو تنصب نفسك مقام أي ملك أو إله .

إنك تريد، وإنني على ذلك أجزم، تريد فحسب أن تعود للبحث عما تريد أن تبحث عنه، عما هو جدير بالبحث عنه، عما يغير البحث عنه لا يفسح للحياة هوية أو مذاقا أو معنى .

أما هو .. فلماذا زارك ليلة البارحة؟ هل يعتقد أنك أصبحت له؟ هل وفنت جذورك، وتخلخل ارتباطك بتربتك، ولهذا يريد أن يقتلك منها، ويلقي بك إلى زكيتته، زكية العظام النخرة؟ ربما اعتقد هو ذلك .

أما أنت، فسوف تقول له بدورك كلا، بل وألف كلا فقد طرحت عن كاهلك هذه الأكاذيب الكبيرة التي هي هو هل طرحتها عن كاهلك إلى الأبد، حقا؟ أعرف كم هي صعبة ومحزنة هذه الانتفاضة، وهل أضحي هناك ما هو سهل؟ .

أين أنت، يا مخلص؟ أين أنت؟



في العدد القادم من إبداع

أحمد بهاء الدين

في حديث ينشر لأول مرة

عبد المنعم رمضان

عندما ناجاني عباس بيضون: «أنت مأخوذ بالمدرسة العراقية في الشعر ومرتبك بها» لم تظهر على قلبي إشارات الدهشة، ولم أشأ أن أعلق، لم أشأ أن أصوب عبارة عباس، فقد كانت محشوة بكثير من الصواب، أذكر أنني فتنت بالجوهرى، وفتنت بسركون بولص، وفتنت بينهما، وبلند الحيدري واحدٌ ممن كانوا بينهما، ولكن عندما مات قلت في نفسي: مات بلند، مات الثور المجهد، وعاد لينام في بطن الطاحونة.

قرأت بلند للمرة الأولى قرب نهاية دراستي الجامعية، لم يكن اسمه يتردد كثيراً في أهاديئنا، ولم تكن قصائده تتردد، كنا في أتون التشغيل بما حولنا، في أتون رغبة التغيير كي ينصلح العالم، وكان بلند أكبر منا جداً، كان يدرك أن ما نطلبه هو ما لا يبلغه سيزيف، لذا كانت سفينته تتحرك إلى الداخل، كنا نتشظى ونعلق بالشعراء المسكونين بالشظايا، وكان رغم حزنه، رغم اضطرابه، متماسكاً إلى حد كبير، أذكر أن كتابة كتبها مارون عبود، أظنها كانت عن خلفه الطين، هي ما نهيئ إلى شعر بلند، ومع أن مارون ليس المصباح الذي أحببت أن أرى الأشياء تحت ضوءه، إلا أنني وصلت إلى بلند ومخلاتي مملوءة بتراب كثير، كانت مرارتي مع عبد الوهاب البياضي قد بلغت حدّها العالي، حدّها الأقصى، وكان إدراكي لمكانة السياب الأعلى بين زملائه قد بدأ يشف عن أن آلات السياب تدور في أغلب الأحيان بزيت متسرب من خزان الإرث الشعري، هل كان ذلك سبباً لبروز اسم بدر ضمن ثقافة

عشرون ألف قتيل وبلند واحد

تعرف جيداً طريقها إلى الثروة الناقصة، لم يكن بلغد في الحقيقة بعيداً جداً عن الأصرارية الشعرية، ولكنه الشاعر الذي لم يشأ أن يتعلم أبداً كيف يصرخ بصوت عالٍ، الذي لم يشأ أن يتعلم أبداً أن ينوب عن الجموع، أن يكون وكيلها، الذي لم يشأ أن يلبس مسوح الثائر والهدم والنبي والمعرض، كانت ملابسه مصنوعة دائماً من نسيج الوقت الضائع لأنه أدرك ومنذ وقت مبكر، أن قيمة الحدث ليست في فريه الزماني منه، أو في بعده الزماني عنه، بقدر ما تكمن قيمته بالعمق الذي أعطاه إياه وعيه بالحدث، كان يدرك أن الحادثة تاريخية أما الوعي فمختصر لا تاريخي، وبالتالي لابد أن هناك ما يدل على زمن متداخل غير قابل للتجزئة يرتبط بالوعي، أنكر أن دهشة ما أحاطتني بعد قراءته، فشعره لم يمنحني الكثير من بيانات بطاقته الشخصية، ولم أعرف أبداً أنه عراقى كبرى مارس الملاكمة في شبابه، وأدار مقهى يلتقى فيه المبدعون المثقفون في شبابه أيضاً، لم أعرف أبداً أشياء كهذه إلا عبر وسائل ليس بينها شعره نفسه، هل من واجب الشعر أن يدل على هذا؟ أيًا كانت الإجابة، كان أغلب الشعر العربي حول بلغد يدل على ما يشبه هذا، وكان بلغد لا يفعل، هل عدم خضوعه للحادثة، عدم خضوعه للخارج، هل انشغاله بزمّن لكل الأزمنة هو ما طغى عليه وجعله لا ينجذب إلى كتابة مشهد المكان، وهل كتابة الهوية الإنسانية فالتت منه كتابة هوية العرق، هوية النسيب.

يمكننا وقليل من الصبر أن نرى بلغد وهو يتفصل عن القطيع الفعّال ليمشي وحيداً، كان القطيع الفعّال قد شرب كثيراً من آبار الرومانسية الشعرية - المصرية

تحديداً - وكان الكثير من بخار أنفاس القطيع، خاصة عند سعيه الأول المصمم، ينكر بأنفاس على محمود طه غالباً وإبراهيم ناجي أحياناً ينكر حتى وهو يصب عصارته في إناء جديد الشكل، إناء سيفيخ طعم العصارّة فيما بعد، لكن بلغد الذي يجب أن يمشی وحيداً، ويطيئاً، كان يذعن النظر في أعماقه، في جحيمه الأسود، في شهبانته، ليلتقي كما لاحظ كثيرون بإلياس أبي شبيكة، ويلتقي بعد ذلك بنفسه، وتصبح رغم ذلك واقعيته أكثر صنفاً من واقعيته، كان القطيع الفعّال في سعيه الأول المصمم وقبل أن يتميز، فيتفرق، يتكفى على شواهد الأسطورة، ويستنطقها، ويتوس بها ليصنع هذا النوع من الرؤيا، من النبوة، من السقوط في الحاضر هذا النوع من الالتباس، لكن بلغد الذي يجب أن يمشی وحيداً ويطيئاً، لم يشأ أن يعتمد هذه الآلة، وأما أيضاً وكأنها آلة من آلات الجموع، قد أنكر قصصيته سميراميس، وبروميثيوس فأرى أنهما تؤكّدان إصراره على عدم اعتماد هذه الآلة، تؤكّدان احتفاظه بحق السعي وراء شعر عامٍ إلا من الشوك والشبب الذي ينمو في الأعماق، مصمّج أن حواراً عبر الأبعاد الثلاثة جاء كخاتمة لرحلة امتلأ فيها شراعه بالهواء الصافي، وصحّج أن شعره بعد حوار عبر الأبعاد الثلاثة كان يدل على شراع ارتقى كثيراً ليس لأن الهواء اتسخ، ولكن لأن الهواء قل، والرياح اتجهت إلى مدار آخر، ولكن الصحيح أنه في كل شعره ألم على الاقتصاد في اللغة، ليس كشصيح، ولكن كبتيتم يعلم أن أمه الغنية لن تضن عليه ويجعل أن يأخذ منها ما يضيّع، وكانت اللغة هي

أم بلنـد، الصـحيح أيضاً أنه ألح على منح الصمت مساحات فارقة، ألح على تهميش البنيـع وإلغـاء وجوده، ألح أكثر على الموسيقى، لم يكن بلنـد في الحقيقة بعيداً جداً عن الأصولية الشعرية، وإذا جاء ولحـه بالموسيقى مسكوناً بـنك الأصولية، كان بلنـد غير قادر على تنويع موسيقاه، على الانتقال بها مما كانت عليه إلى ما لم تعرفه بعد، في شرفة الموسيقى تلك لم يتعلم بلنـد فضيلة الهمـد، وإذا فإن عشقه لها لم يكن ذلك الجسر الذي ما إن تعبره حتى تمش على بعض الاكتشافات والرؤى، اكتفى بلنـد بالآثار ولم يبحث عن الاكتشافات، فكان موسيقيا جميلا في حدود ما تم التعارف عليه، في حدود المتاحة، وإذا كانت فضيلة الهمـد قد غابت عن بلنـد فلا شك أنه لازم فضيلة الحنف، فكان اقتصاده اللغوي يجب أن يرمي ويشير أكثر مما يجب أن يصرح ويفسر، كان اقتصاده اللغوي يكاد يمنح إمكانية التعرض لقصائده بالحنف، كان اقتصاده اللغوي يحبك للمعمار، وكانت كل من بلاغة التكرار وبلاغة الجمل القصيرة تسعيان في خدمة الموسيقى من جهة، وفي حبك للمعمار من جهة أخرى، بل كانتا تحقان فكرته المثلى عن الظل، والتي ناولشته دائماً، كان تكرار الصوت يبدو على الصفحة كظل للصوت، وأخيراً كانتا ترفعان الغطاء عن بثر أجزائه دون هـيـاء، دون خجل، ودون اعتـراف.

فجأة اسأل نفسي وأنا أتجول في مدينة بلنـد ولا أحب العودة إلى قريته التي أمست مدينة كما أود لي، أين أجد وشيجة القريـى بينه وبين أحمد حجازي، في نكهة الصوت، في أصول غائرة أم أنه محض اشتباه

عندما أقول أحمد حجازي، أعني أحمد الأول، وليس الذي بعد، انتهى السؤال. بمحكم التاريخ، يقف بلنـد مع السحاب ونازك في صف الريادة، ربما يسبقهما، كما يجب البعض القليل، ويكفيك أن تطالع خلفـة الطين الصادر سنة ٤٦، وأن تقرأ مر الربيع أو تقرأ كبرياء، حتى تصدق بعض هذا الزعم، ولكن المؤرخين لم يسكنوا بلنـد أبداً في ذلك البيت الذي أسكنوا فيه السحاب والملائكة، ذلك البيت الذي كان أول بيت يطل على النهر، في محاولة أن يسند ظهره على الصـمراء قبل أن يهجـرها، والغريب أنه في فترة لاحقة قام آخرون بطرده من بيته الآخر، بيت السكتي، ليقيم في الشتات، وعلى ذكر البيوت كان بلنـد وهو العارف بالفن التشكيلي يجب أن يكتشف ويكشف العلاقة بين الشعر والمعمارة العربية، يجب أن يكتب بيتاً شعرياً (عمودياً بالطبع) وأن يرسم تحته منزلاً عربياً ل يظهر التشابه بين الاثنين، فكل منهما - كما يقول - قد أفرد جناحيه على جانبيه فجوةً وسطيـة تفصل بين جناحي المنزل أو شطري البيت الشعري، وتوازن بين إيقاعيتهما، وتتاسب بين الأجزاء، وإمام الأمر كذلك فلا عجب أن يحفل الأدب العربي والشعر خاصة بما ندر أن نجد له مثيلاً في غير هذا الأدب من المفردات المعمارية، سواء في شعره أو نثره، فلكل بيت شعري وقد وسبب ومصراع، ولكل كلمة من هذه الكلمات معنى يشد ما بين بيت الشعر وبيت السكن، فالسبب والودت ركنان من أركان إقامة الفخمة يوازنان بين أطرافها، ويعززان من ثباتها، والمصراع مأخوذ من مصراع الباب، وربما كان شطر البيت مستوحى من

مسكنه الخاص، منزله المستور، قبل آخر أيامه فقد بلند
بيته - منزله - بيته في العراق، وبيته في الشعر، ثم مات،
لأنه كان لابد للثوب المجهد أن يموت، كان لابد له أن ينام
في بطن الطاحونة.

شطرت الدار أي بعدت كما يبعد شطر عن شطر في
البيت الشعري، ولداوين الشعر أبواب، ولما هيمة أعنة،
إن اللقاء بين بيت المعمار وبيت الشاعر والذي يوضحه
بلسند، يكشف لنا عن إصراره على أن يكون الشعر



مختارات من شعر بلند الحيدري

الخطوة الضائعة

الصباح	كان الشتاء يحز أرصفة المحطة
أسأل هريئة	وضوء عاصفة كقطرة
ماذا ستفعل في الـ... وبلا صديق	وعلى الطريق
لا... ليس في تلك المدينة من صديق	يهتز فانوس عتيق
وضحكت مني	فيبر قريتنا الضنيئة
وظلمت أنتظر القطار إلى المدينة	ماذا سأفعل في المدينة..؟
ومضيت عنى	وسألتني،
ومضيت عنك	ماذا ستفعل في المدينة!
ومن غلال رهاج نافذة القطار	ستضيع غطوتك الفبية في شوارعها
مرته قرى	الكبيرة
تطفو وترسبه في الرمال وكنت أنتظر	ولسوفه تسحقك
النيز	الأرقام الضريفة
على المدينة	ولسوفه ينمو الليل في أعماقه

ولمن أعود

لقريتى

أو للشتا، يجر أرصفة المحطة

أو للضياء، يجر قريتنا الضنينة

أو للنساء، المائتات من الحياة،

لا.. لن أعود

لمن أعود وقريتى أمست مدينة

فى كل منعطف ضياء،

قاسم لمصباح حديث

سيصبح به،

- ماذا تريد؟

- ماذا أريد!

لا شيء، يعرفنى وأعرفه هنا

لا شيء، يذكرنى وأذكره هنا

سأمر خطوط الصغيرة

فى شوارعها الكبيرة

ولسوف تسحقنى الأرقام الضخمة

لا.. لن أعود

لمن أعود فقريتى أمست مدينة



شيخوخة

شتوية أخرى

وهذا أنا

هنا.. بجانب المدفأة

أعلم أن تحلم بن امرأة

أعلم أن أدفن فى صدرها

سرًا

فلا تسخر من سرّها

أعلم أن أطلق فى منحنى

عمرى سنا

تقول، هذا السنا

ملكى فلا تقربه له امرأة

هنا بجانب المدفأة

شتوية أخرى

وهذا أنا

انسج أهلاسى وأغشاها

أخاف أن تسخر عيناها

من صلعة

عمقا، فى رأسى

مستوية أخرى وهذا أنا
وعدي
لا همه، لا أهلام، لا أراه
عندي
وقد غد أوت من بردى
هنا.. بجنبه المدفاه

من شبيه
بيضاء في نفس
أخافه أن تركل رجلاها
هبر..
فأسر أنا
هالته.. جنبه المدفاه
العربة تلوي بها أراه



صراع

وهناك
في البهو المفتر كالرماني
كانت تعدّ لي الثواني
تلك المجز بله عنان
تلف.. تلف
ويدور فيها المقربان
يا للجبان
يا للجبان متى سيومع بالوداع
؟
وأظن أزعجه في الصراع

وتشبهته بالموت عنان
وتشبهته بالأرض رجلاني
وأظن أزعجه في الصراع
بيوت صراع
وصوته في جنس
ذراع
وأكد أوسع بالوداع
يا للجبان
يا للجبان
وغجلت من ضعف الممان
ضعف الممان
ما زال يضحك في ارتياح
ويظل يضحك في ارتياح

من حوار عبر الأبعاد الثلاثة

محدثًا مثل	ومرة ركضت خلفه ظلي
في كسرة عتيقة من وجهي الطفل	حاولت أن أسكه
ظلت بلا أرض ولا زمان	حاولت أن أصير فيه كلي
ظلت بل ظلي	وعندما انحنيت كان
	منحنياً مثل



عشرون ألف قتيل.. خبر عتيق

وتقول أنت،	صوت المذبح
من الحفاة	متخشمة
وتقول أنت،	شاروا له أن لا يحسن بما يذبح
من القطيع	«لندن»
وعلى شفاه أغرياته	وتدق بيلته بن
صوت يتمتم في صلاة	.. بن.. بن
درياه اهبط له حيات	«لندن»
أنا لا أريد سوى حيات.	عشرون ألفاً
	- لا.. كفى لهبر عتيق كالمدبح

سخت الطبيعة على قرية جيكر فى قضاء أبى
الخصيب من محافظة البصرة جنوبى العراق، فجعلتها
قطعة جمال أخاذ فاتن، شط العرب ويستحق أن يُسمى
بحر العرب، لخصه الذى لا يتيح رؤية الضفة المقابلة
بوضوح والضفتان غابات معظمها نخيل. وللنخلة جمال
خاص، وشاقة وطول شامخ وكبرياء وخضرة على مدار
السنة.

تمتد إلى شطآن الضفتين جداول تحمل الماء إلى
البساتين يوصلها المد ساعة المد ويسحب ساعة الجزر
تعاطفاً مع مواعيد القمر. الطريق من البصرة إلى أبى
الخصيب تغطيه الأشجار المتعاقبة فتصنع ظلاً مريحاً
على مدى الطريق.

طريق الشط تسيره مراكب تجديف أو أسرع مع
غناء شجى لا تدرى مصدره، من الفابات المتحركة
الأغصان أو الطيور المفردة أم من مجدافى المراكب أو
الشراع.

فى جو شط العرب وما حواليه ولد ونشأ بدر شاكر
السياب الشاعر المملوء نفسه بحس الجمال، وزاد جمال
الطبيعة من رفاقته ولكن هذه الطبيعة المعطاء قابلت الطفل
والشاب بالحرمان.

فقد أمه باكراً وريته جدته ثم جده الذى يعيش فى
بيت بسيط بسبب عدم يسر العائلة المادى.

شكّله - أى الشاعر - بعيد عن الوسامة نقيض
الطبيعة الجميلة، أما جو القرية فكان جافاً محافظاً
حزيناً.

بدر شاكر السياب ماذا أعطى وماذا أخذ؟

كل ما حول السياب يفجر العواطف في الإنسان وهو يستطيع أن يعلن انفعالاته لو كانت حبا، وولاقي تعاطنا مع هذا الحب؟ هل يكفى حب الطبيعة التي لا تجيب على همساته ولا تسمعها؟

وجد يوماً راعية غنم أمامه، ولأنه يحب الحب سكب على هذه الراحية ولكن حتى هذه المسكنة الأمية لم تباله عواطفه. إحساسه بالرحمان عائلياً ومادياً وعاطفياً وحاجته للعطاء الذي كانت نفسه الصافية تتضح به، هي مشكلة السياب طوال حياته.

مقاييس المجتمع المحففة بحق الإنسان غير الوسيم أو الوجهي لاحقت السياب مع كل ذكائه وعبقريته.

الأمر الذي جعل خط حياة السياب يتحول، هو ذهابه إلى بغداد بعد إنهاء مرحلة الدراسة الثانوية، فدخل كلية دار المعلمين العالية في جامعة بغداد.

اختار هذه الكلية بالذات لأن فيها قسماً داخلياً لسكن التلاميذ دون مقابل.

كان معظم طلاب دار المعلمين، من خارج بغداد لوجود القسم الداخلي المجاني. ومعنى ذلك في تلك الأيام أن الطلاب كانوا من القرى أي أن بينها وبين العاصمة بغداد فوارق اجتماعية وحضارية واضحة.

أما الطالبات فكان لهن أيضاً قسم داخلي ولكن عدداً كبيراً منهن كن من بغداد لأن هذه الكلية تخرج مدرسات ومدرسين، وكثير من الفتيات يفضلن التدريس لأنه كان المهنة الأنسب، حسب مفاهيم المجتمع آنذاك من أية مهنة أخرى فيها جو مختلط من الرجال والنساء.

أقول هذا لأبين أن الفرق الاجتماعي بين الطلاب

والطالبات بات واضحاً وهذه إحدى المشاكل التي واجهت الطلاب ومنهم السياب فتفهم من أنه لا يستطيع أن يعلن إعجابه بفتاة أعلى منه طبقة فكيف بالحب!

نظام الطيقات كان سائداً بوضوح وقوة.

زاملت السياب فترة من الكلية ومع شكله غير الوسيم ومظاهر عدم الرخاء الواضحة جداً عليه والتلف في شخصيته فقد كان اسمه بارزاً في أروقة الكلية وكذلك في غرفة الطالبات التي يمكن فيها فترات الاستراحة أو الفراغ.

حديث الطالبات كان كثيراً ما يتطرق إلى سرد أخبار شاعر الغزل كما كان يسمى السياب. كانت له قصص حب كثيرة جديدة تتبعها الطالبات في ذلك المحيط العراقي المحافظ المنزمت في تلك الفترة الزمنية البعيدة.

كلمة حب كانت مخفية فالمعروف عن العواطف إنها حالة خاصة مكبوتة شنيع أن تعلن.

وحالات حب السياب كانت دائماً من طرف واحد شاعر متجم غارق في حب يقتل بين الطالبات. وكل ولحبة منهن تتبرأ خوفاً إذا أشير إليها بصورة غير مباشرة على أنها المحبوبة الجديدة فهذه تهمة لم يكن المجتمع يتقبلها وكنت أعجب، أنا الرابطة في غرفة الطالبات، كيف تعرف التلميذات هذه الأخبار ومن أين يستقينها. كنت أنا لا أكلم الطلاب ولا حتى بتحية أورد لها. ولدى الطالبات نبع من أخبار شاعر الغزل ومحبوباته، وأتساءل هل تراها حقيقة أم أنها مادة تسلية في جو يستنكر عن الفتاة الخوض فيها ولكن عندما كنت أحضر الامتحانات الشعرية في الكلية أرى وأسمع

شاعر الغزل يلقي قصائده وهو يبكي بإلقاء لا يمكن أن تكون مائدة غير صادقة.

ولكن السياب كان يمشي وحيداً في معرات الكلية أو مع طلاب ولم أره إلا مرة واحدة يتمشى مع طالبات أو طالبة واحدة. وهينما أقول هذا للطالبات يستغفرن عدم فضولي فاستمع إليهن حيث معظم الحديث عن الطالبات والطلبة وما بينهما من مشاعر يحاولان كتمانها خوفاً. ثم لم يعد الحديث عن شاعر الغزل سراً بل صار نشرته يومية تقدمها الطالبات في جلسات غرفة الطالبات.

كان اكتشافنا للمحبوبة الجديدة أمراً مسلياً لنشهد بالبراعة للمكتشفة التي تكون أحياناً قد تلقت الأخبار عن زميل ولكنها لا تعترف بهذا خوف أن نعرف صلتها بالزميل فتصبح هي نفسها مادة قصة حب جديدة نضيف عليها من خيالنا الواسع الشيء الكثير. شانت محبوبات شاعر الغزل يحاولن التخلص من هذه التهمة بنفها بشدة.

كان هذا الذي نعرفه عن شاعر الغزل ومحبوباته الكثيرات، إلى أن جاء يوم حدثتنا فيه زميلة عن صديقة قيل لها أن قصيدة نظمت فيها فذهبت إلى الشاعر وكان في جمع من أصدقائه رطبت منه أن يسمعها القصيدة، لم يصدق المسكين أذنيه وأرتبك وأحمر وجهه وحسب هذا مقلبا من الزملاء ولكن المحبوبة أكدت له أنها تريد سماع الغزل فيها.

وبعد أن سمعت القصيدة ربت بيدها الأنيقة على كتفه وطلبت منه أن يسمعها كل قصيدة ينظمها فيها. شاعر الغزل يحب حباً حقيقياً، كان هذا حدث اليوم بل

الشهر؛ شاعر الغزل يحب - يحب حباً حقيقياً عبارة تنالقتها أروقة الكلية وسمعتها أنا من الزميلة التي انتهت حديثها بضحكة ولم أشجك أنا مع أنني طالما كنت أطرب لحكايات شاعر الغزل ولكني أحسست في ذلك اليوم أنه سيتألم لأنني كنت أعرف المعنية بالحب فهي لا يمكن أن تهتم بالشاعر ولكنها تريد أن تلهو به فقد كانت جميلة من أسرة عريقة ثرية وكنت أرى مدى لوعة الشاعر وهو يحب حباً عارضاً فكيف إذا أحب حباً عميقاً ظنه متبادلاً، يومها أحسست أن هذا الحب سيكون نقطة تحول في حياة السياب لا أدرى لصالحه أم لزيادة عذابه ولكن الرتبة على كتفه أحسستها تحريكاً لأعماق الشاعر وإعلان ما في تلك الأعماق من قيم ومفاهيم ومسؤوليات.

بعد فترة تزوجت المحبوبة ثرياً وسمياً عريق الأسرة طالبا في كلية الحقوق. كانت تلك الكلية كلية الوجهاء حينذاك وانتقلت المحبوبة إليها.

بعد وفاة السياب أصفرت مجلة الآداب ملفاً عنه شاركت فيه بكلمة عن الشاعر قلت فيها إن حادثة الريب على الكتف من يديضة أنيقة ثم زواج صاحببتها من شخص صفاته تقيض صفات السياب، غيرت مسار حياتي ليصبح شاعراً سياسياً يريد إصلاح الأوضاع الاجتماعية وإزالة الفوارق بين الطبقات. لم أكن أعنى بتلك الكلمة سرعة الانقلاب لدى السياب بهذا السبب البسيط بل جعلت من تلك الحادثة رمزاً هز أعماق السياب الذي لم يكن شاعر غزل فقط بل كان شاعراً إنسانياً مسؤولاً يعرف الحياة والمجتمع والأسباب السياسية التي تجعل الناس طبقات متفاوتة الحظوظ.

وعلى كل فبعد زواج المحبوبة هاجمها السياب وتآلم

لتلاعيبها بمشاعره ودخل حزبياً سياسياً واشترك في
النضال لإصلاح حياة الشعب والفرد والمفاهيم.

هنا تبدأ المرحلة الأهم في حياة السياب، ولكننا فترة
الزמالة لم نكن نرى فيه إلا شاعر الغزل الأمر الذي لم
يكن سطحياً فالسياب كان في حاجة إلى مرفأ عاطفي
يرتاح إليه قبل أن يعلن ما في أعماقه من توق للعدالة
ويقع للظلم وإصلاح الحكم لينصلح المجتمع ومفاهيمه
الظلمة.

كان تفتيشه عن الحب حقيقة مهمة في نفسه وفي
الشاعر في كل فترات نضاله السياسي يكتب غزلاً
ويفشي عن حب حقيقي، وأذكر أنني كلمته للمرة الأولى
والأخيرة في حياتي حينما التقيته في بيروت سنة ١٩٦١
في الندوة اللبنانية التي أقامت له أمسية شعرية ناجحة
هناءه وسألته عن زوجته وأولاده وكان قد مر زمن طويل
على أيام التلمذة.

أجابني بأنه تزوج الوحيدة التي أحبته ولكنه هو لم
يحبها.

أجزم بأن جوابه هذا كان رد اعتبار لعاطفه التي
يدري معرفتي إنها كانت دائماً من طرف واحد.

كان السياب منذ مجيئه بغداد شخصاً ودوداً مهذباً
وفياً صريحاً محروماً من العواطف، وفي هكذا طيلة أيام
حياته التي تعذب فيها كثيراً من سجن إلى فصل من
الوظيفة ثم المرض بل الأمراض ولكنه كان محبوباً من
'صدقاته فلا يمكن نسيان الأصدقاء العرب والأجانب
الذين عرفوا مكانته وقدره ومهيبته وساعده على طبع
أعماله وعلى العلاج وتعريفه إلى نقاد العالم المعروفين

ومع كل اهتمامات الغرباء به لم يلق من بلده في تلك
الفترة العزلة سياسياً إلا الإهمال والملاحقة والتشريد.
هذا على الصعيد الرسمي.

أما أصدقائه العراقيين فحملوه على رؤسهم.

بعد ست سنوات من وفاة السياب أقامت له وزارة
الإعلام العراقية مهرجان تكريم في البصرة سنة ١٩٧١.
حضر المهرجان وفود من كل الأقطار العربية وبعض
الأقطار الغربية التي عرفت وكان الوفد اللبناني برأى من
أهم الوفود لأنني وكنت أحد المستولين عن هذا المهرجان
أعرف تماماً ماذا قدم اللبنانيون للسياب وكيف ساعده
مادياً ومعنوياً وعاطفياً ونكرت ذلك في الكلمة التي طلب
منى أن أشارك بها في ذاك اللقاء. كذلك قلت ما معناه
أنني كنت أتمنى لو كان السياب معنا إذن لرأى معنى
التكريم الذي يستحقه وأمس الغاية الصحيحة التي
أعطيت له، وإنما قرر العين مطمناً على مصير عائلته.

أعطى السياب وطنه مكانته الأدبية الكبيرة المميزة
مكانة مهمة، ولكنه في حياته لم يقابل إلا بالإهمال وجاء
التكريم بعد سنوات من وفاته فلم يحس به ولم يدرك أنه
شاعر العرب الأول. توقفت موت السياب كان مفاجئاً
ومؤلماً عاش مشرداً مريضاً يخاطب الموت متوسلاً إليه
أن يأخذه ويرتاح. أخرج من بيته وأبعد عن وتليفته
وأخرجت عائلته من البيت التي كانت تسكنه. وعالجه
الغريب، متصديق عليه وهو بعيد عن يحب.

ولكن هذا الشاعر العظيم لم يكتب إلا الحنين إلى
وطنه والاهتاف للعودة إليه والحب لزوجته وأولاده
وأصدقائه وشكراً لكل من أهتم به. ولم ينس أن يتفزل
في أواخر أيامه بالمرض الغريبة التي كانت تهتم به.

مات السياب في الكويت وجاء بجثمانه صديقان تبعاً
في إيجاد مكان لدفنه.

تمثال السياب اليوم واقف يشرف على شط العرب
الذي يواصل سيره إلى أبي الضحى وجيكر وصارت
هذه القرية وبهية متحفاً للسواح. حدث هذا وقد مرت
سنوات ست طوال على وفاته.

بعد وفاة السياب لاحقت دور النشر التي طبعت
أعماله دون موافقة من الورثة ودون الالتزام بمقتود ولا
دفع المبرود المادى. كانت هذه المعركة التي ساعدنى فيها
اتحاد الناشئين اللبنانيين. هي الوفاء الذى قدمته
للسياب إذ لم أستطع مساعدته فى شيء وهو حى.
وبقيت الاحق المبرود المادى واتأكد من وصوله لأسرته
شكرتنى السيدة إقبال زوجة الشاعر وشكرت الله. إذ
كنت فى موقع يتيح لى القيام بهذه المساعدة. والآن لا
تزال أسرة السياب تتلقى راتباً شهرياً. وكبر ولده وأبنتاه
فى حياة كريمة لا حاجة فيها لطلب مساعدة من أحد.
عادت إليه حقوقه ولكن متى...؟ بعد ست سنوات وما
تلاها بعد وفاته.

لا أستطيع إحصاء عدد الباحثين الذين طلبوا منى
التحدث إليهم عن السياب فى إعدادهم لأطروحات
ماجستير ودكتوراه، وهذا أمر طبيعى، شاعر ترك هذا
الأثر الكبير المهم فى الشعر الحديث، وقد أجمع الكل أن
السياب هو أهم شاعر فى تلك المرحلة لموهبته للخارقة
واستمرارية كتابته للشعر حتى وهو يحتضر.

عولج فى عدد من المستشفيات، عدد لا يحصى منها
فى البلدان العربية والغربية وساعده أصدقاء عراقيين
وعرب وأجانب، وبنات كل الإمكانات ولكن مرضه كان

شلاً بدأ من القدمين وتصاعد فى عضلاته إلى القلب
ولكن عقله وذاكرته ولسانه لم يتأثر أى منها بالمرض.
ساعده هذا على استمرار قول الشعر ولكن عذبه أنه كان
يدرك ماذا ينتظره.

جمع الشاعر فى نفسه براعة الطفولة وعمق الرجل
الفاعم لمشاكل المجتمع العربى والعراقى وهمومه
السياسية. وكتب عن كل هذا بزخم هائل فى تطور
شاعرى عميق ملحوظ، لم يثنه مرض ولا غربة ولا حاجة
ولا ألم عن كتابة الشعر، كان القلم معه فى كل ساعة
عاشها.

كانت لغة السياب عربية أصيلة مع ثقافة عربية
وغربية إذ انتقل من فرع اللغة العربية إلى فرع اللغة
الإنكليزية ليتعرف على ثقافة الغرب دون اللجوء إلى
الترجمات.

وسافر إلى انكلترا بمعونة النقاد الإنكليز، وحاول
الاتحاق بالجامعات هناك ولكن مرضه كان يقف حائلاً
دون تحقيق ذلك، فيكتب شعراً يلحن فيه الغربة ويزداد
حنينه إلى الوطن، ومع كل العف فى شعره لم يقل شيئاً
مبهماً معقداً، وهذه معجزة السياب: وشرح المعانى
العميقة بأسلوب متين بليغ إيصاله بالرموز والأساطير
بشفافية تصل إلى أعماق المتلقى دون تعقيد أو إبهام
والحقيقة أننى حينما أقول الآن إن السياب لم يكن
وسيماً أستغرب لأن روحه ونفسيته وأعماله لم تحمل
الإجمال النفس ومحببة الآخرين والسعى لإسعاد المجتمع.
وإصلاح الأنظمة الحاكمة دون عنف بل بالحنس الإنسانى
التبيل الذى كان يجعله للحياة التى ظلمته كثيراً طبعت
دواوين السياب طبعات عدة ولكن هناك شعر كثير مفقود

ذلك تشكلت لجنة في وزارة الإعلام والثقافة في بغداد للتفتيش عن شعره غير المنشور فطبع ما أمكن الحصول عليه. ومنه قصيدة طويلة (بين الجسد والروح) كان السياب قد أرسلها إلى الشاعر علي محمود طه مع صديق من البصرة كان يدرس في القاهرة.

ولكن الرد لم يصل أبداً وقيل إن الشاعر طه احتفظ بالقصيدة لينسبها إلى نفسه ولم يكن السياب قد اشتهر يومذاك ولكن هذه القصيدة لم تظهر في أعمال طه.

وقد وجدت اللجنة قسماً من هذه القصيدة فطبعتها وظهرت في مهرجان تكريمه ١٩٧١ في ديوان [قيثارة الريح] المطبوع في بغداد وفيه أيضاً:

• مخطوطات لقصائد مبكرة للشاعر تحمل طابع ديوانه الأول أزهار ذابلة.

• مسودات لقصائد غير مكتملة كتبها قبيل وفاته ضاعت منها أبيات وصفحات.

• قصيدة «لغنا» وهي قصيدة طويلة تبلغ حوالي ثلاثمائة بيت وتقول اللجنة إن هذه القصيدة هي أنضج القصائد وأحفظها بالمعاني والصور والتعبير المتقن وهي صورة للصراع الأبدى بين الخير والشر وتستوحى نضال الشعوب في سبيل الحرية والرفاه وقد كتبت في الخمسينيات أيام التزامه السياسي الواضح.

صار السياب معروفاً بأنه شاعر الغزل والمليحمة سياسياً والمغترب عن وطنه، وبغير النصف فيه وأمراضه ورجلته المتلاحقة إلى أوروبا للعلاج. أو محاولته الدراسة وتقليباته السياسية لا لمصلحة خاصة ولكن بجرأته في

الحديث عن تغيير هذه المواقف كلما رأى أنها تتناقض وحسه الإنساني الداعي إلى العدالة.

ويبقى الأهم من كل هذا اعتبار السياب رائد الشعر الحر الأول وذلك من خلال ديوانه الثاني (أساطير) المنشور ١٩٥٠ وطريقته الجديدة التي فيها التفعيلة الوزنية لا البيت التقليدي المتعدد التفعيلات.

صحيح أن محاولات سابقة ذكرت عن شعراء كتبوا الشعر الحر غير أن تلك المحاولات البحثية لم تلق الرواج الذي حظي به الشعر الحر على يد السياب في العراق ثم في سائر أنحاء الوطن العربي، ولم تخلق تلك التجارب السابقة حركة أدبية كمحركة الشعر الحر التي تلت تجارب السياب، والتي امتدت كالكهشيم أولاً في العراق ثم في لبنان ومصر وسائر الأقطار العربية، ولاسيما بين أفراد الجيل الناشئ من الشعراء واكتسبت حركة الشعر الحر غاية لها واتجاهاً على رغم المقاومة التي لقيتها، وشقت لنفسها طريقاً بنجاح. طريقاً انحصرت أمامها الطرق التقليدية في التعبير الشعري مما أثر في المضمون الشعري نفسه.

وبيضا كان الشعر الحر يكسب لنفسه اعتباراً على أنه طريقة جديدة مقبولة في التعبير الشعري كان في الوقت ذاته يخلق لنفسه قيمة إيجابية جديدة. وبدأ الشعر الحر يُرى حقا على أنه جزء من المضمون ذاته.

فالحداثة تعني الثورة وأن يكون الفرد حديثاً هو أن يكون ثائراً. نجاح الشعر الحر لا يعود إلى جهود شاعر واحد ولكن جهود السياب كانت حاسمة وأصلية وقوية الأثر.

ولكن السياب لم يحس يوما أنه اخذ هو لنفسه شيئاً عن هذا الشعر ولا اظنه تذكر التاريخ وحسنا فعل غدور التاريخ لا يأتي إلا بعد انتهاء الاشياء والحياة. تتكشف بعد عرض حياة السياب لم كان مدفوعاً بقوة إلى الحب؟

كان يرى في الحب تعويضاً عن الهموم السياسية والاجتماعية التي لم يستطع حلها فالتزم الشعر السياسي لعله يجد فيه السعادة التي حرم منها لذلك لا استطاع أن افصل بين غزل السياب وشعره السياسي فاحدهما يعود إلى الآخر أو يعرض عن الآخر وهو في الحالين لم يفلح، لم يجب ولم يغير النظام السياسي والاجتماعي فعاش في ظلمة كبيرة كما عاش في حدود المحبوبات وهما لهن عواطفه الجياشة.

ويعد وفاة السياب وتسليط الضوء بكل هذا الاهتمام على عبقريته، كرائد أول للشعر الحر في العالم العربي وكثرة الكتابة عنه سلطت الضوء على محبوبات الشعر في سياق الحديث عن حياته ولا ارى فصلاً بين هذين الامرين.

فترة المرافقة كان الحب هو الوسيلة التي يلجأ إليها السياب لإثارة اهتمام الآخرين اللواتي ابدشن بالمبادلة كما تفعل الحكومات التي تدعي العدالة والمساواة ثم تنتكر لوعودها فكما أن عدم وفاء الحبيبة هو غدر وظلم كذلك هو الامر من عدم إنصاف الحكومات لشعوبها فالسياب مع كل شعره السياسي العميق الجري، لم يتوقف عن كتابة قصائد الحب لأنه لم ينصف من أي من الطرفين، والالم العميق كالألوانى المستخرقة مهما تعددت الاسباب. النجاح الذي أحسه السياب هو نجاحه في

فالرومانتيكية هروب من واقع الحياة العويبة وكان العرب في حاجة إلى شعر واقعي وشعر حر. واقعى ليواجه مشكلاتهم المعقدة، وحر ليعالج هذه المشاكل بطريقة جديدة خلاقة. كان تغيير المجتمع العربي تغييراً جذرياً هو غاية الثورات السياسية الاجتماعية فقد كان على المجتمع العربي أن يبنى من جديد إذا أريد له أن يكون حديثاً وكذلك الشعر إذا أريد له أن يعبر عن هذا المجتمع العربي الجديد وخاصة إذا أريد له أن يشترك في عملية التجديد الثورية نفسها. اجتماع العبقرية الفردية والظروف المناسبة يحدث دائماً نجاح الحركات الكبرى في التاريخ ويقف السياب في هذا المجال رائداً عظيماً للتجديد.

في حديث صحفي قال السياب «لا بد لكل ثورة ناجحة أن تبدأ من المضمين قبل الشكل. إن القوافي والأوزان ثورة سطحية وإذا بقيت على ما هي عليه ستعود على الشعر العربي بأبلغ الضرر».

كان السياب متعلقاً بالحياة قلقاً، والغزارة التي فاض بها شعره في السنوات الثلاث الأخيرة من حياته دليل على هذا القلق؛ و الزمن في شعر السياب متلازم متماسك فلا الماضي غاب عنه ولا المستقبل انتهى الخوف منه والحاضر المأسوي لم يشفع عنده. على أنه كان يجلب له الماضي ويمنيه بالمستقبل ومات السياب والازمنة الثلاثة يحسها بقوة ويكتب عنها بأمر ذاتية وأخرى عامة لا يستطيع فعلها لأنه تعب من كل هذه المراحل ولم يجد شيئاً مع كل الشجاعة التي بذلها من تحمل معاناته الطويلة.

شعره كثير نعم. مؤثر نعم. دخل التاريخ وترجع فيه

تغيير نمط الشعر وأظن أن اهتمامه بهذه الناحية كان المكان الثالث الذي لجأ إليه ولكن دون تحقيق، فحسه الفنى الموهف وتجربته العميقة مع السياسة ورغبته فى إيصال ما يحس نحو الحياة السياسية والعاطفية جعلته ينتقل من الأسلوب التقليدى فى كتابة الشعر إلى أسلوب جديد بمضمون جديد. ولكن ومع كل هذا النجاح العظيم الذى نعرفه الآن أنه حققه ولم يحسه ولم يدره فى حياته من العراق ومن تلك القرية البسيطة ومن هذا الإنسان الحزين اليتيم غير الوسيم الذى تيمه الحب ولم يجد له صدق والذى أعطى السياسة حياته ليسعد الآخرين وكان عقابه التشريد والطرده والمريض.

عرف التاريخ واحداً من أعظم الشعراء العرب وبقيت حسرة فى قلب السياب أنه بكل إنجازاته الشعرية التى نجحت كانت المرأة أقل إدراكا بها من كل الأحداث إذ كانت عاطفتها ومتطلباتها الحياتية الخاصة تتلطف بمستقبلها هى بمطامحها وفى حسيته.

أنا أرى أن المرأة فشلت فى جولة حياة السياب العاطفية ونجح هو فيما هو أهم من المرأة وأهم من السياسة. نجح فى أن يكون رائد الشعر الحر.

أثراء كان بفضل النجاح فى الأمرين الأولين؟ أظن كذلك ضحى فى حبه فهو لم يرد تسليمه وضحى فى عمله فهو لم يرد مجداً خاصاً بل إنسانية سعيدة.

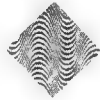
ما لم يعرفه السياب ورجل قبل أن يسمح به أن كثيراً من الفتيات صرن فخزوات إن السياب تغزل بهن

وبعضهن زعنن ذلك. حتى أن قسما منهن طلبن منى أن أقول إذا سئلت عن السياب أن السياب هو الذى لم يبادلهن الحب وأنهن عرضن عليه حبهن وعطلن منه الزواج فرفض.

أنا لم أذكر هذا من قبل لأننى لا أصدق أصلاً ولكن فيه لهاث المرأة للوصول للشهرة وقد تآكلن أن السياب لا يستطيع تكذيب هذه الادعاءات. ولا أظن أنهن كن سيقطن له هذا وهو حى.

أسفى على السياب إنه أهدر عواطفه ورخصها حينما وزعها لمن لسن جذيرات بصدق عواطفه وهن يحملن هذا الزيف العميق فى عواطفهن المزعومة.

دفع السياب كل حياته يوماً بيوم وساعة بساعة فى نضال إنسانى حقيقى ضد مفاهيم ظالمة اجتماعياً وسياسياً وظل ينادى كل شئ: الزمان والمكان والظلام والقرية والمرض والموت والحبيبة ويعد هؤلاء بأن النور سيلوح بعد الظلام وأن الخير سينتصر على الشر وأن حنينه إلى الوطن لن يتوقف وتريد الفتيات أن تكون أسماؤهن بين هذه القسيم... بموازاة هذه القسيم بل مساويات لهذه القيم ليبدخن تاريخ الأدب العربى وحركة الشعر الحر على حساب مشاعر السياب التى لم تكن بداً وسخرن منها فى وقت كان يحتاج هو فيه إلى التفاتة عين أو لمس شعر أو كف مهما كان نوعها تربت بصدق على كتفه وتقوم بدور الحبيبة لا الممثلة طالبة الشهرة.



هوية مشروخة

لا تَقُلْ لامرأة في الأريحين
وَحْطَ الشَّيْبُ جَنَاحَ الطَّيْرِ
قُلْ لَهَا إِنَّ سَمَاءَ الْأَرِيحِينَ
فِتْنَةٌ لِلنَّاظِرِينَ
عَنْبُ، دُرَّاقَةٌ مُخْضَوَصْرَةٌ.

١٠ -

لا تَقُلْ لامرأة...
كَمْ يَبْلُغُ الْوَرْدُ مِنَ الْعَمْرِ،
إِذَا كَانَ السَّوَالُ
أَزْلِيًّا وَعَقِيْقًا كَالْجِبَالِ.

٢٠ -

٣ - لا تَقُلْ للشجرة
أَيَّ أغصانك أجملُ
إنما مشط لها الروح وأهداب الرموش
وتفرقُ.

٤ - لم تكن تعرف شيئاً
من أمور السحر في التقديم والتأخير... لكنْ
حين أغت وهدما
ثم استفاقت فجأةً
صاح بها صوت النذيرُ
حدقُ
هذا النعامُ البريرى النارِ
بالسوط... يطيرُ.

٥ - لا تَقُلْ للسماءِ
أنت زرقاء الزمانِ
قل لها... هافية كالنمى فى أوله...
قبل الحداد.

٦ - مثل هذا الشاعر الكذاب
لم تشهد عيوني
يرسم الكلب... حمامةً
ويوازى بين مقهورٍ.. وقاهرٍ
فإذا جاء زمانُ كالأظافرِ
قال إنَّ العين لا تعلق على الحاجبِ...
إنْ شئتَ السلامة.

-
- ٧ - لا تقل للنائحة
كيف ولوات بلا دمع يفيض
قل لها لا تنشري، هذي الفضائح
كلنا للموت رائج.
- ٨ - شفتاها من لهيب ودهاليز دروب وتصوص
وأنا العطشان تحت المقصه
فلماذا حين تومي ويجافيني القميص
لا يجيب البرق عن أسئلة منفصله.
- ٩ - قيل لي في ساحة السيّاح شالات
من الكشمير ترتاد نوابات الفضاء
وعلى كل البلاطات نقوش في ممرات الغيوم
ثم أنباط... وروم
ثم هذا الموسج البري، مصلوباً
على كهف الرقيم
كيف أمحو شائعات الاعفاء
أيها القلب الرحيم.
- ١٠ - لا تقل لامرأة في ذروة الزينة حول الرقية
حطت المرأة قرب الشجبه
حيث ظل الكحل في الجفن يسيل
غير العاشق ميعاد الندى،
قيل قللي.
-

- ١١ -

يا صديقي

أيها الغيم الذي يلعب بالزهر...

على شال الحرير

فوق أكتاف القدود المائعات

انثر الثلج على سماق القرنفل

إشرب الكأس وحاذر عتمة في الطرقات

وتصهل.

- ١٢ -

يا صديقي

لست مخطوفاً من العهد القديم

أنت مغزل

ننسج السرَد على أوتاره البيضاء في ليل الهموم

فتأمل.

- ١٣ -

مرة، قلتُ لها يانجمة الهمس الجميل

إن هذا الاشقرار

ليس إلا سرطان القيد كالوعد المكبر

قد تصيرين عصير الجنار

حين تسقين السفرجل.

- ١٤ -

كانت الشرقة قرب البحر، ماوى عاشقين

خلسة في زمن الإغريق، حيث الأرجوان

فوق ثوب العرس منقوعاً مع الخل العتيق

بعد هذا، طافحاً في يده حرب الوردتين

هجم البحر الذى امتاح فاقبَلْ
برذاذِ ساحلى، يغسل الحلم المزعجْ
فمددتُ الكفَّ فى غاباتها
صرختُ بى أيها الوحش المميم
أترك الفاع ليسترخى... نرجلْ
وتعجلْ.

١٥ . لا تقل لامرأة قبل الغروبِ
جرّبي كأس النبيذِ
يشعطُ الروح ويشويها
على جمر الرموزِ الخائفة
قل لها: إنْ تشربى
يخضِرُ فيك الرملُ
تضمّرُ العروقُ الناشفة.

١٦ . بدوي يرقش النار على غابات أوروبا
لنُطرْ
يا صديقي لا تقل لى
صرتُ فرعاً فى جذوع الشجرة
عدّ إلى خيمتك الأولى وهدقْ جيداً
فى النبع... تسكّرْ
أنت فى المهجر مريوط بحبل السحرة
لا تقل صرتُ حدائثاً
فهذى الياقة البيضاء، لا تنسى.. وتشمرْ

البرابيرُ على أردانك الخضراء، تذكرُ
فتذكرُ قسوةَ الصحراءِ في الفجرِ المبينِ
أيها الطفلُ الهجينُ.

- ١٧ -
عللَ الأسبابَ وانكرَ جزرها قبلَ المنامِ
كيف غاصَ البحرُ في القاعَ وماتَ
طقَّ قهراً حينَ نَقَعْنَا الخيامَ .
في سهولِ الغورِ تحتَ الشجراتِ
قالَ ويلى كيفَ أحيا في عصورِ الظلماتِ !!

. ١٨ .
كانتِ النابلةُ الشقراءَ تسألُ
هل هوى الصحراءِ انشئ
أم لها سيفٌ وأرجلُ
كنتَ مقصوداً بهذا وأنا حولَ السؤالِ
بدوىٌ يتفكّرُ.

. ١٩ .
مرة... خريشتُ فوقَ الحائطِ المجنونِ،
في السورِ السفيفِ
جملةً في الحبِّ، تمشي
مثلَ أغصانِ الموشحِ
في صباحٍ، كان في اليومِ الذي كان يليه
جئتُ كيما أقطفَ الموالَ من زَهْرٍ تَفْتَحُ
كانتِ الحيطانُ ترشحُ.

طوبى أملت بقصرهم عن التاريخ
 قانت للنوافير التي في صمغها البازات
 تظلى، تتدفق
 (مادبا) كانت مقرًا لمصافير الشرق
 لم تكن للمعابر المزعم سوى
 في ذراها نجمة من بيت لحم
 في سماها سمع الأجداد في حقل الشعير
 صومعات من نبيذ ويقول وجوب
 يقرأ المكتوب من عنوانه
 قبل إحراق الرسالة
 أيها الوجه المريب
 في زمان غطمت فيه البطالة
 فلماذا... لا تتوب.

يا إلهي، لم أعد أعرف في الليل
 بأن الشمس البرى يهذى في رحاب الأبدية
 غامضاً مثل الوضوح
 غامضاً كان يصلى في جبال المجدلية
 يتجلى في العلالى خلف رهبان السفوح
 وأنا مازلت أهذى وأغنى
 غامضاً كالشمس، مشرق الهوية.

فى دار الضيافة



يجلسان على مقعدين متجاورين، طائرة من طيارات شركة الخطوط الجوية المورانية، منتصف الليل، تطلع الطائرة بعد تاخر ساعة كاملة، هى فى طريقها إلى موران، مدينة الملح، يصحبها زوجها، يقضى معها أسبوعاً، يهد لها السبيل إلى مفامرة جديدة من كل وجه، تتلأأ أنوار توس فى ظلمة الليل، يغشى الأنوار ضباب، الضباب فى عينيها تهجر مستقرها الأول السعيد إلى موران، تقرأ عن موران، تسمع عن موران، جفاف صحرائها، جفاف الحياة فيها، تهجر مستقرها السعيد إلى موران، غول المدارس الأميركية فاغر فاه، ينتظر المزيد من الدولارات عليها أن تأتى بالمزيد من الدولارات، لما تقرأ، حينذاك، مدن الملح، لما تسمع عنها، يقرح ملح موران بدنها وروحها قبل أن تقرأ مدن الملح، تقرأ الجزء الثانى من مدن الملح فى مدينة الملح، يرطب جفاف روحها زهو طفولى، تقرأ الكتاب فى حافلة الجامعة وهى فى طريقها إلى مكان عملها، ورق سميك يلف الكتاب، يحمىها من أعين المورانيين، يقرأ بعض المورانيين، وهم فى مدينة الملح نفسها، سرد عذابهم.

ها هى موران فى (الطيارة)، (الدشاديش) البيض، أغطية الرأس البيض، العقال، العباة السوداء القصيرة، النقاب الاسود الكثيف، يلف وجوهاً تتطلع إلى الحياة من ثقبين، ترتعد، نقاب اسود كهذا يلف وجه فتاة الرابعة عشرة، يرمقها سنوات طوياً قبل أن تتحرر منه، سبع ساعات بالطيارة تفصل المستقر السعيد عن المنفى الجديد.

لا يتحدثان إلا لماماً، كلاهما مثقل بما يكفيه، أحداث الشهرين للتأشيين، ترحل ابنيها إلى العالم الجديد، بين الأكبر والاصغر خمس ساعات كاملة بالطيارة يرى أحدهما الآخر مرة أو مرتين فى العام، يجمعهم الصيف فى لقاء يوم شهراً أو شهرين، لا قلق ولا تهيب، اعتزاز بطولى يستقر فى أعماقها.

تحيا حياة الملح في مدينة الملح. تعمل. تكسب. تبيع الصلح إلى الأمام. لعل المقبل خيرٌ من الحاضر. تطلع وترقب لا غير تدمش الهوم، وحكايتها ترمود، من تلك البطولة الخرفاء.. أين هي؟ سنوات الملح في مدينة الملح تاكل البطولة. ترد: ذاك الفيم جاب هذا المطر.

ترتدى (بلوزاً) لا يهدو من كمبه غير كفيها. (تنودة) طويلة ترتفع عن الكمبين قليلاً. تغطي شعرها (بايشارب) فيه حمرة وزرق. تعفده من الخلف. لا تُرُسي زوجها الحمرة والزرق. ألوان حدابة. يحدثها عن الانغلاق الاجتماعي هناك. مشاهداته من زيارات رسمية يفرضها عمله. جوربان سميكان يلفغان القدمين ترتعد. ماضيها البعيد يعود. عبودية جديدة بعد طول انطلاق. تعزى نفسها. تخفار عبوديتها الجديدة من أجل نهاية نبيلة.

تخط الطيارة في المطار. ضخامة وفخامة لا حدود لهما. سرعان ما تكتشف الخواء الرهيب. يقفان في صفوف الأجانب. انتظار طويل. هما أمام مسئول يتفحصهما. نظرات قاسية. الوجه صلد. انطلاق اللشطين متجههم. انفراجهم الفاظ استعلاء. تصمح كثيراً عن استعلاء المورانيين على المتعاقدين. تعيش الآن مرارة. أول ما تسمع:

• هل لك (محرم) يصحبك؟

• لا. يرحل زوجي بعد أسبوع.

بعد أسئلة كثيرة يتسلمان جوازهما. عليهما أن ينتظرا متاعها القليل. عليهما أن ينتظرا مقدم الفجر في المطار. تأخذهما طيارة أخرى إلى موران نفسها. يشهدهما الصباح في موران. رحلة مسيرة تنذر بإقامة مسيرة. يطرفان بامتئهما في المطار المسقم. مئات الأشخاص من أجناس وألوان مختلفة. عشرات من العمال الأجانب يحفظون للمطار نظافته ورونقه. سمي آتية تتحرك. لا نظرة ود في العيون. لا ابتسامة ترحيب على الشفتين. لا تعبير من أي نوع على الوجوه الصلدة. سرعان ما يرتدبان، هما أيضاً، القذاع الجديد. عليهما أن يخضما إلى القطيع. حصا الراعي تعبد الأبق من الخراف إلى حظيرته. تقصو نظرتها. تقصو ملامح وجهها. يلمسو كلامها. تقسو نفسها. تستعد لصراع البقاء في موران. ترتى منكة على مقدم في المطار. تروح راحتها على مصدده. تغطي بلغة رحيمة في لية سها. طويلة. ينتظروا غد من العمل الطاق في موران. عليها أن تستكمل ومسميات الثعيب. أودع ما في ليلتها تلك كوب من الشاي الساخن تذكره حتى اللحظة. يحمي الشاي يدها المكروه.

الرابعة صباحاً. تظلهما الطيارة إلى موران. يقفان متجاورين. سلاصها تضايقها. يثقل (الإيشارب) رأسها. ينزل. عليها أن تعمد إلى موهمه. لعبة عابثة لا نهاية لها. فلفكي قدمها وساقها السفونة تحت جوربين سميكين. لا يهدو السفونة التكبيف. كيف تحتل جوربيها في فلف موران الألف؟ إحدى الصعاب الكثيرة المتظورة في المعامرة الجديدة. تقرب الساعة من العاصفة. تخط الطيارة في مطار مدينة الملح. يتهاطل المطار الجديد أمام عيبة المطار الأول.

تقرأ في الصحف أن مطاراً عالمياً ضخماً يشيد في موران. يوشك أن يكتمل. لابد أن يكون المطار المشيد الأضخم والأبهى. موران هي القلب. لابد أن تتفق، في كل مضمار، على منافستها القديمة الجديدة. ينتظران مقدم صديق يصحبهما في سيارته إلى دار الضيافة. ألا ينبغي أن ترحب بها جامعة موران نفسها؟ ألا ينبغي أن تطلها سيارة الجامعة إلى مستقرها الجديد؟ يهاتف زوجها صديقاً بورانياً. يهاجر البوراني إلى موران. يتموون ملتصقين بأقربائه هناك. هو من منطقة في جنوب بوران حيث تتداخل موران وبوران أرضاً وإناساً. تداخل يصعب فصله حين يتغير ما يتغير في بوران يهاجر البورانيون أرضاً يشق عليهم هجرانها. يقيم الصديق سنوات في موران تكسبه الجنسية المورانية. يغدو مورانياً أكثر من المورانيين أنفسهم. ينتظران. تحاصرها (الدشاديش) البيض وأغطية الرأس البيض. لا تخشى لومة لائم. هي في حماية محرم يضمن حسن سلوكها.

يقدم الصديق. عناق وقبيلات مع زوجها. يجرؤ على مصافحتها. تندش. يجاور زوجها الصديق على مقعد السيارة الأمامي. هي في زاوية من المقعد الخلفي كما تقتضي آداب موران. موران مدينة الرجال. الحريم في حماية الرجال. هي حرمة تنضم إلى حريم تكتظ به موران. حريم من أصيلات موران. حريم من أجناس وألوان مختلفة. حريم من العالم الجديد. كل امرأة في موران تغدو حرمة. تتطلع إلى الخارج. تتعرف على مستقرها الجديد. خليط معماري متناثر مستورد من مختلف أنحاء العالم. كثيرٌ من المباني الحكومية زجاجية ضخمة تذكرها بمباني تكساس. حتى المعمار الكروي يجد من يتبناه. قصور بأذخ يصدم عينيها بمعماره الغريب. ينبثق عن المكان الذي يقوم فيه. يفتقر ما تراه من المدينة إلى أصالة معمارية وشخصية مميزة. في عاصمة بوران، القريب البعيد، يطرد المعمار المستورد المعمار الأصيل. لهجة الحضارة. تقتسم عينيها الجدران المرتفعة. كل بيت يحتمي من الأعين بجدار يحجب نوافذ الطابق الثاني منه. نساؤه مصونات. أين مكانها هي؟ أية جدران ستطبق عليها؟ كيف تالف حياة الجدران بعد حياة البحر والشمس والفضاء في مستقرها الأول؟ يعصف بها الحنين، ولما تمض غير ساعات، إلى تعانق الأبيض والأزرق في المعمار التونسي. إلى البحر، صديقها وملأها في الللمات. غول المدارس الأميركية جبار لا يقاوم.

عند دار الضيافة. بعد الإجراءات الرسمية يودعها الصديق البوراني الثمومين. بعد زيارتهما في المساء. يصحبهما أحد العاملين في دار الضيافة إلى شقتها. يضع متاعهما عند الباب. يتصرف. يدخلان ويقفلان الباب بالمفتاح. ترحبها ظلمة المكان على الرغم من أنوار الصباح في الخارج. ترحبها عمق المكان على الرغم من ضياء المصابيح. يرهبها الصمت. ترحبها العزلة. غرفة النوم. لها نافذة واحدة. النافذة مغلقة تغطيها ستارة سميك. غرفة الجلوس، نافذة وحيدة مغلقة تغطيها ستارة سميك. مطبخ صغير بلا نافذة. ترحبها العزلة. تجرؤ على إزاحة الستارة قليلاً عن إحدى النوافذ. تطلّعها نافذة مغلقة تحجبها من الداخل ستارة سميك. لا ترى ولا ترى. ترى المكان ويراه المكان. تكاد تبكي. الشرفة الرحبة الجميلة. النوافذ الكثيرة المفتوحة للنور والهواء. أتى تنظر منها تجد البحر وتونس على مبعدة يسيرة. حياة عسيرة. صراع بقاء

عسير. عليها أن تخوض التجربة وحدها. الدولارات لا تُمنح. غول المدارس الأمريكية فاغرُ فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. تقبض باليمين وتعطى بالشمال، تتطلع إلى زوجها صامتة. يتطلع إليها صامتاً. تبحث عن يده. يحتوي يدها صامتاً. يُدرك جسامة التجربة التي تخوضها. عطشى إلى النوم. ترمى على الفراش منهكة. تحظى بنومة رحيمة. تستفيق لتجد زوجها نائماً.

تنهض متثاقلة. يرهيبها الصمت. تخنقها العزلة. توقظ زوجها. يستعيدان وعيهما بالمكان الجديد والحياة التي تنتظرهما، يخرج زوجها باحاً عما يتيسر من الطعام. تقبع هي في الغرفة منتظرة أوبته. هي في Moran. عليها أن تتمورن. غداًهما صامت متثاقل. ما أقل الكلمات عند اصطحاب المشاعر.

يأتي المساء بصديقهما البوراني المتصورن. تلقاه كاشفة رأسها، بلا جوربين. تسترهما الجدران من الأعين. حقيقة تركها سريعاً. الحياة داخل الجدران غير الحياة خارجها. عليها أن تحذق اللعبة وأن تستفيد من رخصها. ستعلمها الأيام في Moran الكثير. تجالس الصديق وتحادثه. أول تحدٍ يا Moran. تنتشى بفرح طفولي بعد زمن ينضم إليهم صديق بوراني آخر. يريد أن يتمورن لكنه لا يحظى بالنعمة. (الدشداشة) البيضاء وغطاء الرأس الأبيض. يأتي مزهراً. يجلس منتفخاً. اسمه على كل لسان. تكتب عنه الدراسات. هو من بلدتها الصغيرة في بوران. تتقدم به الأيام. يعرف كيف يلعب اللعبة. يحظى بالماجستير من بلد عربي يمنح شهادته بجهد يسير. لا يحجبها عن طلبها. يحظى بالذكوراه من بلد أجنبي يكيل بمكاليين. واحد للطلبة من مواطنيه وآخر للطلبة الأجانب. يستنزف أموالهم. يمنحهم الشهادات دون علمها. يطبع الأستاذ رسالته المربية بعد أن تصحح هي الأخطاء النحوية واللغوية فيها. هو اليوم ذائع الصيت. تكتب عنه الدراسات. يجلس منتفخاً خفيض الصوت. يفرج كلماته القليلة من طرف لسانه. حديث يناسب هيبة العلمية. يتفضل بالزيارة. تجالس رجلين أجنيين حاسرة الرأس مكشوفة القممين. يومها الأول في Moran. يا لها من جريئة!

هما وحيدان في الشقة بعد خروج الصديقين. يجل الليل. الليل ليلان. ليلاً في الخارج وليلاً داخل الغرفة. ليل ثالث في نفسها. مرارة وأسى (وتوبيب الآن) ربما. لا بد من صراع البقاء. يفاجئهما جرس الباب برنين غير متوقع. صديق بوراني وزوجته. أستاذان يريدان أن يتمورنا لكنهما لا يحظيان بالنعمة. يرتدى الزوج لباس المورانيين المعهود! (الدشداشة) والعقال والتمال. تغلف زوجته يدها بالعبادة. يحجب وجهها عن الأنظار النقاب الأسود الكثيف. البياض للرجال. السواد للنساء. يرهبها سواد الصديقة. تستقل عليها بصورتها. يدخلان. يُغلق الباب. تزيع «جنان» النقاب الأسود. تزيع العبادة السوداء. حياة الداخل. يرهبها وجه جنان مكشوفاً أكثر منه مستوراً. سواد فاجم يلون الحاجبين الكثيفين. حمرة فاقمة تصبغ الشفتين الدقيقتين. على الخدين لطختان حمراوان. يجلسون. حديث المجاملات. من يعرفها بالصديق فيه من الكذب؛ لا بد، في نهاية المطاف، من الحديث عن الطعام. لا بد من اصطحابهما إلى شقة الصديقين لصق دار الضيافة لتناول العشاء. لا بد من تلبية الدعوة على الرغم من الإرهاق البدني والنفسي.

فى الطريق تعود جنان شعباً أسود لا يتميز عن سواد الليل. تعرض جنان عليها أن تعيرها عبادة حتى يتباع لنفسها عبادة. ترفض العرض شاكراً. لا تنزى ارتداء العباة. الركود الخانق نفسه فى الشقة الأخرى. الجدران. النوافذ للفلقة. الستائر المسيلة. تتنفس ركوداً خانقاً. يشتمل الحنين إلى هواء البحر. يطول الحديث. التاسعة أو العاشرة ليلاً أفضل وقت لتناول العشاء العريى البسم. اصناف الأطعمة البورانية والمورانية. لابد من مله المائدة. ياكلان ارضاء لا رغبة. يجمال زوجها أكثر من طاقته أحياناً. تجامل هى. تاكل قدر طاقتها. لابد من إطراء الطعام. لابد من المبالغة فى ذلك.

بعد إرهاق بدنى ونفسى طويلين يفادران. هما أحوج ما يكونان للراحة. نومة عميقة منتهكة بعد يوم منهك. النوم هروب إلى حين. «ده النوم يا ليل نعمة يحمل بها الساهر». لعل المتوسط يأتىها ما دامت لا تملك أن تذهب إليه.

التاسعة من صباح اليوم التالى. تنقلها وزوجها سيارة إلى مبنى إدارة الجامعة البعيد. لابد من استكمال الإجراءات الرسمية. فى المبنى ذى الطوابق الكثيرة مصعدان. يرتقى زوجها مصعد الرجال. ترتقى هى مصعد النساء. ينتظرها زوجها قرب الباب الفاصل بين قسم الرجال وقسم النساء. يلفظها المصعد فى طابق كثير الارتفاع لا تذكر الآن رقمه. هى وسط حشد من النسوة. الملابس الطويلة تكاد تلامس الأرض. الأصباغ الفاقعة تلون الوجوه. شعور مسدلة منثورة. شعور مضمومة مرفوعة. فى الداخل يباح ما لا يباح.

يدهشها أن ترى من يغطين روسهن حتى وسط النساء. يتوهج الذهب فى مواقع كثيرة من الأجساد النسائية. حول الساعدين. حول الرقية. حول الأصابع. حول الساقين. لا تكاد تصدق. لا وجود (للجلل) أو (الخلخال) فى بوران اليوم. هو جزء من ذكريات طفولتها البعيدة هناك. يُبعث اليوم حياً متوهجاً. ستصعق حين ترى هذه الحلية حول سيقان أوربية وأميركية. يتوهج الذهب بل الماس أحياناً على أحد جانبي الأنف. لا تكاد تصدق. «خزامة» الفلاجات البورانيات. ذكريات طفولتها البعيدة. ها هى تبعث عند المطاعم المورانيات. ذهب أو ماس. هل يعرف هذا المجتمع المترف الطبقة؟ هل يعرف صراع الطبقات؟ ستكتشف ذلك قريباً. الإجراءات الرسمية بطيئة معقدة أوراق وأوراق. من غرفة لأخرى. من دهليز لأخر. أنواع المشروبات الساخنة والباردة. اصناف المأكّل الخفيفة والثقيلة. ذلك جزء من روتين العمل.

عليها أن تنتقل إلى قسم الرجال لاستكمال الإجراءات. يرشدونها. تتبع الإرشادات. هى أمام باب ضخم محكم الإغلاق. عند الباب امرأتان عليهما فتح الباب لخارجة أو داخلة أو لتسلم الأوراق الرسمية من عالم الرجال. تفتح إحداها الباب. تغطى رأسها (بالإشارة). تمرق من الباب. ينتظرها زوجها عند الجانب الآخر. يجلس عند الباب رجلان ضخمان لكل منهما لصية طويلة كثة. يسألان كل خارجة عن مقصدها. يطرقان الباب ويوعزان بفتحه لكل داخلة. تقتحم عالم الرجال صعبة محرم يحميها من العبث. تستكمل الإجراءات المعقدة. تغطى نفسها لذلك. لن تضطر إلى العودة إلى هذا المكان. يستلقت انتباهها أمرٌ تستغريه. الستائر السمكية مرخاة على النوافذ فى قسم النساء على الرغم من ارتفاع الطابق الضامق. من نوافذ الرجال تتوهج الشمس وتتلاقى زرقة السماء. تنهد. مثل هذا ينتظرها. هل تحبى؟ هل تتعرد؟ لا تدعى.

تعيدهما السيارة إلى دار الضيافة. تكره العودة إلى العزلة والوحشة. تهرب الآن تجربتها الجديدة. عليها أن تهيب نفسها للمعركة المقبلة.. عليها أن تكون شديدة اليأس.

يشهد اليوم الثالث ذهابها إلى حيث تعمل. تنقلها زوجها إلى هناك سيارة. سورٌ ضخمٌ شامقُ الارتفاع يطوق المكان. يذكرها بأسوار السجون في الأفلام. ينتظرها زوجها عند الباب حتى تنتهي من شئائها داخل المكان. عند الباب يجلس رجال غلاظ شداد. في يد كل منهم عصا تليبية تنتظر من تؤبه. يحرق الجوريان قديمها يذرق (الإيشارب) عن شعرها فتسارع إلى تثبيته في موضعه المفترض له. تجتاز الباب لتجد نفسها في عالم النساء. تزيج الإيشارب عن شعرها. ينفذ لظي الشمس عبر جمجمتها إلى عقلها المنهك وروحها المضطربة. الأسوار أمامها وخلفها. عن يمينها وعن شمالها. ترفع رأسها عاليًا لتحظى بزرقة السماء. استدعو هذا المكان «قلعة كافكا». استدعوه بيت الموتى. ستكون أيامها المينة فيه مادة نص سردي آخر. حشدٌ من النساء متجائبات الأعمار. الألوان الصارخة والهائلة. بريق الذهب والماس. الأصباغ الفاقعة تغطي الوجوه. تشق طريقها وسط الحشد. تبدو في ملابسها المتواضعة أقرب إلى العاملات.

ترتقى السلم إلى الطابق الثاني. تقابل وكالة القسم وزميلاتها الأستاذات. تلتقط عينها بسرعة أن كثيرًا من زميلاتهن لا يرتدين جوارب. أول خطوة على درب الحرية. ستخلع غداً جوربيها. عليها أن تدرس اثنتي عشرة ساعة في الأسبوع. تستمعين بمكتبة المكان المتواضعة. تحمل كتبها القليلة وتخرج. لا تنسى أن تثبت (الإيشارب) على رأسها. ينتظرها زوجها في القيط اللاهب. يعودان إلى دار الضيافة. إلى الصمت والعزلة والوحشة. تعلن لزيجها ثورتها على جوربيها. يتهيب العواقب. ينتهي نقاشهما بالرضى أو عدمه. لا تدري. عليها أن تضع عنها بعض أثقالها. الالتقال في Moran كثيرة. أين منها تونس؟ أين منها الحرية؟

تلحق دوامة العمل. تبعدهما بعض الوقت عن العزلة والوحشة. يأتيهما مساء ذلك اليوم بالصديق البوراني صحبة بوراني آخر متصون. الملابس ذاتها. غطاء الرأس دون عقال: بذلك يتميز العلماء المغفقهون في الدين عن سواهم. ما أهونه من اختلاف. تجالس العالم المثقف في الدين حاسرة الرأس مكشوفة القدمين. بين الجدران يُباح ما لا يُباح. تعرف من زوجها الكثير عن ماضي ذلك العالم المثقف في بوران. تنام ليلتها تلك منهوكة. تجهدها الحياة الجديدة. تجهدها بدنياً وتجهدها نفسياً.

صباح اليوم الرابع. تلتحق سيارة الجامعة إلى مكان عملها. السائق موراني. ستعلم أن جميع المتعاقبات في حماية سائقين مورانيين. يجب أن يكون سائقو سيارات الجامعة من المورانيين. بعد لحظات يحاول السائق الموراني محاورتها. يحدثها عن نسوة يرتدين الملابس الفاضحة. يكشفن سيقانهن وأفخانهن. يحدثها عن طالبة وجدت في المسجد مساءً. تدعى أنها هناك للصلاة. يشكك هو في ذلك. تفزع لكلام لا تتوقعه. لا تعرف بم تجيب. تصمت. الصمت من ذهب.

يومها الأول في العمل. ليلة وأسى. تجهدا كثرة الدروس يجهدا القبط اللاهب في تنقلها بين الصفوف المتباعدة. يجهدا صعود السلام. عودة منهكة إلى دار الضيافة. يندش زوجها لمرأها. تصليخ وجناتها بجمرة قانية. يحرقهما القبط اللاهب. يدرك جسامه المهمة التي تنتظرهما. أين أنت يا تونس؟ ساعتان من التدريس. بقية وقتها للقرأة والبحث. اثنتا عشرة ساعة في الأسبوع. خمسة أيام بتمامها. مساء ذلك اليوم ليلة تهيق لدروس يوم يليه. اليوم الخامس. ينقضى سريعاً في دوامة العمل المجهد. فضيلة العمل المجهد أنه يسلبها نفسها وتلقيها.

اليوم السادس. عطلة نهاية الأسبوع. أين يمضيانها؟ أيذهبان إلى الحمامات؟ ينتظرهما غداء شهي من السملك. يتناولته وهما يشرفان من علر على المتوسط. يهبطان إلى صديقهما البحر. يطوفان به حتى تبعهما الطواف. يعودان إلى تونس في المساء طيرين سعيدين. أيمضيان إلى بنزرت؟ ينتظرهما سمك لذيق في مطعم يكاد يلاص أمواج المتوسط. أيمضيان إلى سوسة أم إلى المونستين أم إلى طبرقة وعين دراهم؟ سيمضيان عطلة نهاية الأسبوع بين الجدران في دار الضيافة. مع الصمت والعزلة. هي في موران. تزحم الشوارع بالمارين دون المارات. لا تخرج الصريم إلا لضرورة قصوى. ليس الترويع عن النفس بالضرورة القصوى. بين الجدران في دار الضيافة. يحصيان الدقائق والساعات. لملهما في حاجة إلى ذلك. بعد يومين يتركها تخوض صراع البقاء في موران. هم يتحدثان؟ عن ماضيها الجميل؟ هو اليوم أوجاع تذكرى. عن حاضرها القاسي؟ عن إبنيهما البعيدين؟ عن آت مجهول لا سبيل إلى التكهون به؟ الصمت أكثر من الكلام.

دعوة للعشاء لدى صديق بوراني آخر. لا يريد هذا البوراني أن يتحول. هو في موران لأجل محمد. يجمع المزيد من النقود. ما يدعوه لذلك؟ ضرورة قصوى؟ أم هو يحب المال حباً جماً (هل هناك من لا يحب)؟ لا تدري. تصحب هذا البوراني زوجته. ستذهب لثراها. ستقضى الأمسية أسرع مما يظنان. في دار الصديق البوراني. (الدشداشة) والنعال دون العقال. سترى كثيراً من أساذة الجامعة المتعاقدين يرتدون (الدشداشة) والنعال في غير ساعات عملهم الجامعي. ينشدون مزيداً من الهوا في قبط موران اللاهب. ويتشبهون بالمورانيين. لعل المورانيين يقبلونهم ويقبلون عليهم. يلتقيان هناك بالصديق البوراني المتحور صمجة زوجته. الرجال والنساء في جلسة مشتركة بين الجدران يباح ما لا يباح خارجها. جميع الحضور، إلها، من مدينة واحدة جنوب بوران. للشعر نصيب من الحديث. زوجة الداعي ابنة شاعر بوراني معروف. الصديق عن ذلك الشاعر متع مؤلم. رصاصة الرحمة يا إلهي. مائدة العشاء مكتظة بأصناف الطعام البوراني والموراني أيضاً. الكرم العريى لمبار الصداقة والمودة. عليها أن ترضى الداعين. عليها أن تاكل أكثر مما تطيق. تفعل أحياناً. ينقضى بعض من الليل. هي بين السرور والأسى. سرور بانقضاء الوقت. أسى لفراق عن زوجها ينتظرها بعد يوم واحد. وحيدة. عليها أن تصارع حتى الرمق الأخير. يشكران الصديق الداعي يعودان إلى دار الضيافة. الجدران السمكية. الحشة والعزلة. الصمت أكثر من الكلام. ينامان ولا ينامان. إغماضة الفلق لا إغماضة الراحه.

اليوم السابع في دار الضيافة. يستيقظان مبكرين. يتناولان لطفهما يقتلان بعض الوقت. يقتلها الوقت. سيقتلها

الوقت وحيدة في موران. أياماً وأسابيع وشهوراً. تهزها زويدة من المشاعر والأفكار. مستقبل مجهول لا تدري مفاجاته. الحاضر. تنفيه. تلفظه. الحاضر دار الضيافة وموران. انى لها أن تنفى موران. موران انشوفة حول رقبتها. تهرب إلى ماضيها. ماضيها البعيد. المرحلات لا تعرف للآفاق حدوداً. العنقوان. أيامها الأسطورية في جنائن تموز العاشق. مى طير يلقى نمو زرى قصية. تذكر تفصيلات صغيرة من لقاءات حبيها. أماكن اللقاء. كلمات قالها. كلمات قالتها. تحفظ أبياتاً من شعر كثير خصها به. كيف لا تنسيها أحداث عشرين عاماً تلك التفصيلات؟ ذكريات رحلتها المشتركة خلال عشرين عاماً من اليسر والعسر. يصعد الحب لكل الأزمان. تظل جنائن تموز العاشق شعاعاً يبدد ظلمات أيامها. تظل ملاذاً يحميها حين تجد نفسها في العراء. يطول التتاوم. لا بد من النهوض. ينهضان.

يومها الأخير معاً. يشهدا الغد وحيدة في موران. تتلو الغد أيام وأسابيع وشهور لا تعلم عدتها. الصمت أكثر من الكلام. إظهارها الأخير المشترك. تاكل ولا تاكل. الصمت أكثر من الكلام. تضى الدقائق بطيئة متكاسلة. ليتها تطيح وتتكاسل أكثر. ليت اليوم يمتد فلا يتلوغ غد. تهرب الغد. تطوف بين الغرف والمطبخ والصالة. حيوان حبيس في قفص. يريد الانفلات. تستدرج زوجها إلى الحديث. حيث الماضي. يحيا الحاضر والمستقبل. لا بد من حديث الماضي. حماها في زويدة تمصف بها. يتحدثان. أيام حبيها في جنائن تموز. أسرتهما الصغيرة الهانئة. أبناهما. طفلان. صبيان. شابان. أين هما منها؟ أين هو منها غداً؟ يشهدهم الغد متباعدين تفصلهم آلاف الأميال. قدرها الأسوا بينهم. تحيا وحيدة في مدينة الملح. تطعم ملحاً. تتنفس ملحاً. يقرح ملح موران روحها قبل بدنها. ليتها يعيدها إلى مستقرها الأول السعيد. تحدثت نفسها ولا تسمعه. غول المدارس الأميركية فأغر فاه. لا بد أن تلقمه مزيداً من الدولارات. كم يطول صراعها؟ ما نهاية المطاف؟ لا تعرف. تلك اللحظة. أن نهاية المطاف أقسى مما تظن. تتلففهما المنافى متألين مكديدين. تنصهر اليوم. وحكايتها تسرد. في أتون تلك التجربة. سعيدة هي حينذاك على شقايتها. مقارنة الأسوا بالسوى. حيلة العاجز عن التغيير.

يحين حين الغداء. يخرج ليأتى بما يسد الرق. تقبع هي بين الجدران. تنتظره مع الصمت والعزلة والوحشة. الغداء الأخير صامت متماثل. لا يفحيان التلق والأسف. الرهبة من الآتى. بعد الغداء يجمع زوجها حاجاته القليلة. يستعد للعودة في اليوم التالي. يتركها في السادسة من صباح الغد. يتركها لواقعها الكالج في موران. مدينة الملح. تمر الساعات بطيئة متثاقلة في دار الضيافة. الذكريات الهانئة والمخاوف والعزلة. لا تريد للنهار أن ينقضى ويسلمها للغد. العشاء. ما تبقى من طعام الغداء يكفى. انى لهما أن يطعما؟ تغلق المعدة عن الطعام. يغلخها الأسى والتلق. الليل. ظلمة. عزلة على عزلة. وحشة على وحشة. يقترب الغد. تغض عينيه على الشجن والتساؤلات.

تسال نفسها. لم ترفض واقعها الجديد منذ اللحظة الأولى؟

لم لا تنتظر حتى يتكشف لها الواقع الجديد عما يخفى اليوم؟ واقع موران اليوم صورة من واقع عذاباتها الماضية في بوران. واقع موران اليوم يعيدها إلى واقعها في بلدة (ب) قبل أكثر من ثلاثين عاماً. عباات موران تذكرها بعباءة تلف

بدها الصبي وهي في الثانية عشرة من عمرها. النقاب في موران يذكرها بنقاب كثيف يظف وجه فتاة الرابعة عشرة. يجعل عائلها ظلمة دائمة واقع موران اليوم هو ماضيها البعيد. تعود إلى ماضيها الذي تمتعت وتزدهر. تعود إليه مكرهة. غول المدارس الأميركية فاغر فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. سيتكشف لها المزيد من واقع موران. سيقسرهما على العودة إلى ماضيها أكثر فأكثر. ستزداد رفضاً مقتناً لواقعها الجديد. يضمنها التفكير. تنام نومة القلق.

رنين منبه الساعة. يحل الغد. ينهضان على عجل. يرتديان ملابسهما مسرعين. لا إبطار. لا وقت ولا شهية. لا تقول شيئاً. لا يقول شيئاً. يُقرع الباب. الصديق البوراني المتعوم. يستحث زوجها ليخرج. سيصحبها إلى المطار. يخطف زوجها حقيبتها. ضمة عجلة وقبلة دون كلمات. يتدفع إلى الخارج. لعله يريد أن يخفف عنها وعن نفسه مرارة اللحظة. هل إلى ذلك من سبيل؟

تقف أمام الباب المغلق ذاهلة. تفتح الباب. تتدفع إلى المصعد. تهبط إلى الطابق الأرضي. إلى الشارع. لعلها تراه. لا أحد. هي وحيدة في موران، مدينة الملح. تجرجر قدميها عائدة. تجمع متاعها. تنتظر القوامين على أمرها. سينقلونها إلى سكنها الجامعي في هي (البرعية). رحلة جديدة. واقع جديد. صراع جديد. ستبدأ حكاية أخرى من حكايات منفاها في موران، مدينة الملح.

الرباط .



النورس



والفَصْرُ

إن الإنسان لفي خُسرٍ

إلا من هاجر من يابسةٍ

متقلبة الوجدان

إلى حركاتِ الريح

وإيماءات البحر

دفرفتان

ويصعدُ طير النورس فوق الماء

ويهبُّ طير النورس فوق الجسر

لو أن فؤادي ينفو بين أناملها العشرِ

ويستيقظ بين أناملها العشرِ

لجعلت لهذا الجسد الأبيض اجتمعاً

وخرجت به من تيه المخلوقاتِ

وجاوزت به قافلة الأسرِ

ثم طلقنا نعلو

نعلو

نعلو

خلف حدود الجهول

ونسكب في كاسينا

من خمرة هذا الدهرِ

طائر النورس جواب

سماواتٍ

وملأح بهار ومدنٍ

طائر النورس صعلوك قديم

يتشنى في الزمن

حزنه من خامةٍ أخرى

وافراح رؤاه

غيمة تهطل في جنة عدن

طائر النورس يحسو حسوتين

من مياه البحر

لكن المدى ينبع أين؟

طائر النورس لا يبحث إلا عن

بدايات المدى

وعن الحلم الذي يجرفه التيارُ

في المنحدر الآخر.

عن آدم في صورته الأولى.

وعن لؤلؤتين

طائر النورس نحأت شقي

ينحطُّ الريح بأزميل القلق

وله قلبٌ عصيٌ

كلما حط مرق

طائر النورس يسمو فوق الأم البشر

وطموحات الشراع

ويرى أبعد من كلِّ المحبين

له فلسفة صوفية في الشطح.

لكن السفر

زاده شوقًا إلى نفي القناع

طائر النورس روحٌ تتقلب
في مصاحبات البياض
وله أسرارُه
يحملها في كل أرض معه
حين يقيس الكون
لا يبدو له الكون كبيراً
وإذا ضم على الدنيا جناحيه
اشتبهى ما هو أصعب
طائر النورس قد عاش وجرب

والنورس
والليل إذا سمع
وصباحك لما يتنفس
يا أنثى.
ويا سرى المسكون كدم الرُّنَّين
بكل بعيدٍ ومقدس

نقطة الصفر



لم أتوقع، كما لم يتوقع أحد توقيت ساعة رحيل الشيخ، التي أتت على غفلة من أبنائه، وأشقائه، وأبناء المدينة الصغيرة المحاطة بروائح الريف التي يعيش فيها. ولم أستطع أن أحدد طريقة التفكير والتعامل مع الموقف. في تلك الساعة التي فاجأت الجميع، الذين أتوا من كل ناحية لجماعة الأبناء والأشقاء والزوجات وغيرهن في تلك الأمسية الحارة.

كان الأبناء الذكور الثلاثة يجلسون أسفل صورته شديدة التائق، حيث عيناه تنظران للأفق في كبرياء، داخل زيه المضار، الذي كان له الكثير من المهابة، وفوق رأسه غطاء الرأس الجوخى، الذي يلفه بشال عمامة أبيض ناصع أحاطه بجوانب الرأس، فأعطاه الكثير من الثقة، والرضى والجلال.

جاء صوت أصغر أبنائه، من آخر امرأة اقترن بها:

« لم تكن المفاجأة في غيابه جاءت المفاجأة بعد الغياب.

وكانه بهذا ألقى قبلة كانت موقوتة. نظر جميع الحاضرين إليه.

لم يظن أحد من الحاضرين أن يكون المتحدث أصغر الأبناء، وسط الحضور وبين أشقائه الكبار. رد الشقيق الأكبر عليه بنظرة ملفوفة بالتجاهل، الذي يشي بالرفض والاستسلام، وكأنه لم يسمع شيئاً. بينما تراوحت نظرات الآخرين ولفئاتهم بين مدرك لمغزى العبارة وماوراءها، أو مستنكر لها، أو من تشى لفتاته بوقوع أشياء لم تفصح عنها الكلمات البسيطة المترددة..

كان كل ما يجري أمامي يمثل مفاجأة غير متوقعة. أخذ الابن الأصفر يطفي سيجارة من أخرى، وكان معروفًا عنه أنه لا يدخن في وجود الشيخ، أو أمام أشقائه الذين يكبرونه. جاءت إيماءاته حملة بنوع من التحدي غير الملن.

كلما كنت استأذن، كانت الأصوات ترتفع من أطراف متعددة تتمسك بجودي، فانا لا أحضر إلى بلدهم إلا في المناسبات وكفاني عناء السفر والانتقال. وعندما عَزِمْتُ على الرحيل فعلاً، تجاوزوا الكلمات التي تتمسك بي، وجذبني أصغروهم بقوة للمكوث معهم، فهم يريدوني. كما برزت تلك الرغبة واضحة على ابتنيهِ الوجدتين وسط أشقائهما الأربعة.. أحسست في عيون الكبار أن شمة لا مبالاة، وعدم تشدد في ضرورة مكوثي. عندها أدركت أن لحظة رحيل الشيخ كانت نقطة الصفر، التي تفجر بعدها ما لم يكن معلناً، ولكنه يعلن الآن عن نفسه بشكل محسوس، ولما كانت درجة قرابتي لهم متساوية، لذا لا حرج ترددي في الانتظار، ولم أستطع أن أحزم الأمر بالذهاب. ولعل ما كان يدفعني للمكوث، ما رواه الناس عن الشيخ من حكايات وطرائف، كادت تصبح مثل الأساطير لدى البعض، كانت تأخذ طريقها لأذاننا نحن أقاربه في القاهرة بين حين وآخر. حيث كان الشيخ صاحب جولات وصولات، فهو ينتمي عن طريق أجداده للأسر القديمة، فجد جده تولى مسئولية الالتزام على الناحية، وكان بمثابة الحاكم والمسئول عن رعيته في توريد المكوس المفروضة للوالي، مما جعل الشيخ يحيا حياته التي استمرت إلى الثمانين على صيت وأخبار أبائه، الزاخرة بالنوادر والحكايا. وكان في شبابه يعد النساء في كل فترة من حياته، ولم يكن يفضل من النساء إلا الفتيات الصغيرات، كما لم يبق بين يديه من عقار وصله من الآباء سوى بيت العائلة الذي جرى عليه الكثير من التجديدات بفضل ابنه المهندس بالخليج، وظل طوال حياته بعد زهاب الأموال والعقارات يعمل بالتجارة في أحد المحلات القديمة التي ورثها عن أبيه. وكان هو أقدم محل في طريق السوق بالمدينة الصغيرة، التي ازدهرت بالبضائع المستحدثة داخل الواجهات الزجاجية من الماكولات، وحتى الأدوات الكهربائية والصحية، وبنك الصرافة.. لكن ظل الجميع يعرفون محل الشيخ، فهم يشتررون منه، أو يستدينون منه كما كان يقال دون أن يستغل حاجة المحتاجين، فالكل يتعامل مع الشيخ خاصة من السكان الذين يمثلون أصل المدينة الصغيرة التي توسعت بالقرى المتناثرة حولها، وكل ذلك أكسب محل الشيخ سمعة مستقرة لكنها لم تنفعه أمام زحف المحلات الجديدة في الحفاظ على ما وصل إلى يديه من أبائه. وظل محل الشيخ كما هو، لم يصب بالتوسعات أو التجديدات أو تنويع السلع، وبقي متخصصاً في القليل الذي يتعامل فيه منذ سنين طويلة.

ومما يذكر عن أجداد الشيخ في فترات ما اضطره بمهمة القاضي في المدينة الصغيرة، فمن يختطفون لا يجدون غيره ملاذاً، فهو يحكم بين الجميع بكلام الله. ومن يريد زواج ابنته لابد أن يلجأ إليه كمدّين الناحية المعتمد، لدى المحكمة الشرعية في الإقليم.. ومن أراد أن ينفصل عن زوجته كان لا يجد أمامه أي ملجأ إلا الشيخ، وكم هي الزيجات المتعثرة التي نجع الشيخ في إصلاحها، مما حمد له الجميع أفعاله، فكان مصدر ثقة من نساء المدينة الصغيرة قبل رجالها، ولم يصف تلك الثقة عمل الشيخ في المحل الذي كان يمثل له مكاناً للتواجد في طريق الجميع. وكان الشيخ يغطي تكاليف

الحل في معظم الأحيان يصعبوبة شديدة، مما جعل ابنه الأكبر يلومه وهو في بلدان الخليج على وجود الحل ويطلب منه تركه لكي يستكين للراحة ولديه ما يكفي. وكلما عرض عليه الابن ذلك، كان الشيخ يسارع بالسفيرة منه قائلاً لمستمعي: - منذ متى يعيش الآباء على حساب الأبناء، والله هذا الولد يستعجل موتي، كما أرى من عينيه.

ولم يعاون الشيخ في عمله اليومي سوى اصغر أبنائه من آخر امرأة اقتن بها فهو الذي كان بجواره في كل الملمات، ويدرك كل تصرفاته. كما كان يشعر تجاه زوجة أبيه - قريبتى - أم الآخرين بالحنان، فهي التي تولت تربيته صغيراً بعد طرد الشيخ لأمه عندما طلبت الطلاق.. وكان هذا الولد هو الذي يعرف طبيعة المحل، ما عليه للدائنين، وماله لدى الغير ممن يتعاملون مع الشيخ، الذي كان يمثل محوراً هاماً من محاور البلد. كما لم يكن معروفاً عنه قبول ما لا يتفق مع الأصول أو الشرع. لذلك عندما لم تستقم الحياة مع أم ولده الأصغر الشابة التي لم تصل العشرين وكان في نهاية العقد السادس، لم يستغل فقر أسرته، وسرعان ما اطلقها مشترطاً الاحتفاظ بابنه. وكان الفرق بين أكبر أبنائه وأصغرهم كبيراً بشكل ملحوظ.

احسست من نظرات الابن الأصغر أنه يتحدث بطريقة خاصة، وكان يوجه إلى نظرات مميزة، لعلها تستند بشيء لا اعرفه. ادركت أنه يريدني لأمر هام، وهو الذي لم تجتمعني به أية قرابة إلا انه ابن للشيخ زوج قريبتى وأم معظم الأبناء، بينما الابنتان كانتا من زوجة سابقة.

بين مساهات الصمت ومساحات الكلام عن مآثر الشيخ، التي كانت تتوالى بين الحاضرين، ومنهم اقارب للشيخ، ومنهم جيران له، ومنهم أصدقائه، جاسى صوت واحد من أبناء البلد تعرفت عليه من قبل، هو من تربطه بالشيخ صلة نسب... بدأ صوته هامساً وملحاً:

- أريدك في أمر هام.. أرجو أن يسمع وقتك لهذا؟

وسرعان ما انتزعني من المجلس. واتجه بى نحو بيته الذي يواجه بيت الشيخ، حيث استضافني، وكنت أحاول تخمين الأمر الذى يريدنى بسببه..

بادرنى ونحن جلوس في شرفة بيته التي تطل على الطريق وتشرف على بيت الشيخ...

- اتدري ما حدث يا استاذ... انتم بالقاهرة لا تعرفون شيئاً نظرت إليه مستفسراً.. لكنه قال:

- لقد رحل الشيخ فجأة، فلم يعرض او يظهر عليه ما ينبئ بقرب نهايته. كان يجلس بالمقهى بجوار المحل، وابنه الصغير يقوم بالعمل مكانه مليئاً بطلبات الزبائن. فاجأتهم الأزمة وعندما اوصله الشباب إلى بيته كان قد أسلم الروح.

قلت:

- الدوام لك وحده، وبقاء الحال من الحال. ولعله لم يكن صغيراً.

قاطعتني:

- لا يوجد بالمدينة كلها من يعرف العمر الحقيقي للشيخ، فالكل يتعامل معه، وكأنه في منتصف عمره الحقيقي.

قلت:

- ذلك يرجع لطريقة حياة الراحل، حيث لم يفكر أبداً في حقيقة عمره.

استطرد:

- اه لو رايت جنازة الشيخ.. كان السائرون صفوفاً وراء صفوف من كل الأعمار، تقدمهم رجال مجلس المدينة وضباط النقطه وجنودها.. اتصدق انه لم يوجد من لم يسر وراء الجنازة التي امتدت بطول السوق وحتى المقابر.

سمعت قليلاً... وقال:

- سار في الجنازة الشباب قبل الشيوخ وحتى النساء اللاتي قام هو بنفسه بتزيينهن، أو إصلاح حياتهن، بإزالة الخلافات بينهن وبين أزواجهن. وكم ذرفن عليه من الدموع.

تذكرت ان الشيخ كان يحب الحياة ويمعها عباً كلما لاحت الفرصة لذلك.

وكم زارنا بالقاهرة ونحن صبية صفار - كان يحضر إلينا محملاً بالهدايا والحلوى كلما كانت له حاجة بالعاصمة.. وكم سمعنا عنه من النوادر والحكايات الطريفة المؤثرة، مثل اشتراكه في أعمال الفدائيين ضد الاحتلال الإنجليزي منذ أكثر من خمسين عاماً. فلقد اشترك في خطف الضباط والجنود المحتلين. وكثيراً ما صعد المنبر خطيباً للجمعة في اكبر مسجد بالمدينة التي يقطنها. ويروي عن أبيه أنه كان له فضل السبق في التبرع بأرض أول مدرسة بالبلدة التي عاش فيها أجداده.

قاطعتني صوت محدثي:

حقاً لم تكن مجرد جنازة.. كان مشهداً احتفالياً لم يجر في مدينتنا من قبل.

صدقت على كلامه.

- ربعا ذلك نتيجة أعماله الطيبة. ولقد لاقى جزاءه.

فاجأني...

- ورغم ذلك، من كان يصدق أن يتصرف ابنه الأكبر الثرى بمثل تلك التصرفات ثاني يوم لرحيله.

تذكرت ابنه الأكبر المهندس والذي يعتبر قريباً لى فى العمر، وأنه هجر مصر للعمل بدول الخليج منذ أكثر من عشرين عاماً، فجمع الكثير من الثروات، التي كانت تصلنا أخبارها لأمأ. سألته:

- ما الذى جرى؟

قال:

- ما جرى يتحدث عنه الناس. لقد تناقلته الألسن منذ لحظة حدوثه.

سألته مشدداً:

- لنقل ماذا جرى بالضبط؟

قال:

- أتصدق أن الباشمهندس. الابن الأكبر... وفى اليوم التالى...

صمت قليلاً.. ثم استأنف حديثه:

- لم أصدق أو يصدق أحد.. لقد جاء هذا الابن الثرى جذاً، وفتح محل الشيخ مع زوجته، وجلسا يقيمان ما فيه من بضاعة، بعد أن أبعد شقيقه الأصغر، الذى كان يعمل مع الشيخ، وليس له عمل آخر.

سألته:

- وما معنى هذا؟

أجاب:

- معناه أن الابن فاجأ أهل البلد قبل أشقائه، بما لم يكن متوقعاً تحت دعوى الحفاظ على حقوق أشقائه. ولم يرع التقاليد أو الأصول فى مثل هذه الحالة.

عند ذاك ادركت مغزى العبارات التى تناثرت فى مجلس الأشقاء وأنا بينهم.. وقال:

- لم يتوقع الأصغر تلك المعاملة القاسية، ولقد تدخل الكثيرون من الجيران والكبار، وأصدقاء الشيخ، فهم يعرفون الابن الأصغر، وأنه كان الساعد الوحيد للشيخ، وهو الأحق بالعمل فى المحل.

سألته:

• وماذا كان رد الشقيق الأكبر على استفسارات الناس واستنكاراتهم؟

أجاب:

• لقد توارت أغراضه الحقيقية وراء الشرع والحقوق، وإن لهم شقيقتين من الأب، وهو يعمل على الحفاظ على حقوقهما.

تذكرت أن ابنتي الشيخ قد تزوجت منذ سنتين طويلة، وأصبح لكل واحدة منهما أسرتها وهما تعيشان خارج مدينتهما.

قال:

• وفي الحقيقة إن الابنتين لم تطلبا شيئاً، ولم تكلف أى منهما الأكبر بمثل تلك التصرفات.

سألته في حيرة:

• وما الذى يمكننى فعله الآن؟

أجاب:

• يمكنك أن توضح للأكبر أوجه العيب في تصرفاته، فأنت قرين له، وأخوه الأصغر ليس له وظيفة أو عمل غير المحل الذى تركه الأب، وهو يعمل به. ويجب ألا يتمسك معه، فالبالد لا يخفى فيها أى خبر. فما بالك بأخبار الشيخ وأولاده.

تذكرت الإيماءات والعبارات التى جرت بين الأشقاء، منذ لحظات، وبدأت تفسيرها ومعرفة أسبابها التى كنت أجهلها. صمت محدثي قليلاً... ثم استأنف حديثه:

• وإذا كان يريد فعل أى شئ، بصورة قانونية، فليفعل وبطريقة مختلفة، والشيخ لا يستحق أن تلوك سيرته مختلف اللسان. ولتفعل شيئاً فهو قريب لك وكلهم أقرىاؤك.

عند ذاك استرجعت طبيعة الابن الأكبر، الذى أصبح راعياً لهذه الأسرة، ولم أكن أتوقع من قبل أن يأتى بمثل تلك التصرفات، التى أصبحت محل انتقاد الجميع، دون استشارة أشقائه، الذين لم يقبلوها. وبدأت أفكر - هل يمكننى فعلاً عمل أى شئ لصالح الأصغر. لكن بسرعة أيقنت أن الأكبر لن يستمع إلى أى حديث أتوجه به إليه، فما فعله قد سبق أى تفكير. وإى حديث، وإن الذى يفعل ما فعله مع أشقائه، بل مع شقيقه الأصغر، لا يمكن أن يستمع إلى أى رأى. وبذلك وضع أمامى المفزى من وراء عبارات وتصرفات الشقيق الأصغر، الذى كبر فجأة، ولم يعد صغيراً كما كان يظن الجميع.



عرائش مرفوعة*

الصباح

مدى يسند الشجر الكهل فيه، إلى الريح،

اكتافه، وينش طيور البيات إلى قلق الطفل، طفلٌ وسارية الضوء، في عرصة الدار، دارٌ ونافورةٌ من
هديل. يمر على الطفل نهر حمير تجيد الإقامة في دمها البرحاء كصقر يجيد الإقامة في السر، نَقْعٌ، فديدٌ،
سعاة إلى عبث يشبه الرزق في السنديان الذي ربطوا بجذوعه أرواحهم كالكلاب لتسهر قرب الينابيع،
تحرس أرواحه.

والصباح

سما يسير بها الغيم.

محتطبون يسوقون أرضاً براها، يجرونها من سرير الندى، ويُتَوْنُها كجناح الفراشة من حمسة ولهات،
يدورون خلف الحمير على محور الوقت بين المدينة والغاب، بين مرايا الغبار وأشباحها: اليأس والخوف

* جزء من نص طويل معد للنشر، عنوانه «تاريخ الوردة - سيرة الغامض».

والجوع، بين الجدار وأحواله الألف حين يكون صدئ وتكونُ الرؤى صرخة الدم. يستفحلون كاعشاب مستنقع، يُحرجون الظلال بوقع الحوافر. والسنديان ملاذ - يرى الطفل - شمس سرايية ليس تحبو على السقف، حنطة أولاء، خَيْرَ قفار يهين كوكبُ الصبر، ثوبٌ قديم، دفاتر تكتب من أجل شمس سرايية ليس تحبو على السقف، نعناع شاي يروق بالدم. والطفل كفاه طيران في الشجر الكهل. من اغلق الأرض حتى تراجع أولاء منكسرين يُقذون للموت بازلقته، سائرين على حرف هاوية بوجوه يلغم فيها أزامله العنف؟ من وزع الاسم والظل بين الخلائق؟ من وزع الأرض والريح؟ من قال للشور: ملّ جهة الغاب حتى تخر إليها الجهات باقصى السُّلالات؟ من شد نجم المتاه كطيارة في العيون بحيلين؟ من قاد خيل الفرنج تجر المدافع والمؤن العسكرية والعربات؟ خيام مضت - قيل للطفل - مطوية كبلاد، مهجة جهة البحر، محمولة، فسها البحر عن رثتيه. مضت خلفها قبعات الفرنج، الكراسي، صرير الدواليب، ديك البيارق، أعمدة وعرائش كانت على ساحل البحر تعلّي لمتزهيّن يحبون أيديهم في سماء التماثيل تمتدح اسم الرخام، يحبونها بالكوابيس تعصب حلم العبيد. السلال وراء العرائش، والكتب الفلكية، واليوصلات.

الفرنج مضوا.

غير انا رأيتا العرائش مرفوعة فوق أعمدة البحر، مفتوحة كبلاد. رأينا حميراً مبكرة تدهم الغاب ثم تعود محملة بالغنيم. رأينا على صخرة الدم شمساً تُنلّ. إلهي! سيسالك الطفل، عيناه في غيرة العير، قلبه في ناره، وجناحاه في حيرة، ولم لم تطو تلك العرائش؟ فكاف قادرتان، ووجهك أعلى، وأسماؤك الحق مسطورة في الكتاب. فهل شئت أن يسرق النازلون إلى الأرض، من شجر الضموء، مائدة العيد؟ هل قلت للطرقات: «انهضى بالرعاع وأُريّة الأقلين، سرّحهم كعنز. وتبيى ليكتمل اسمك في التيه. واندثي؟ هل قدرت الحكاية قفلاً من الماء قبل الشفاه التي ستفقد الكلام إلى نهره؟ ولماذا العرائش مرفوعة، والصباح مدى الشجر الكهل، سرب حمير، ومحتطبون يدورون بالأرض

مرتجلين السماء كان أوثقوا بالحيال إلى جذع صارية من هندام؟».

الكلامُ طريقُ الكلام.

يخرج الطفل من دورة العير بين الطواحين والغاب منكسراً. قلبه شرفه، وقناديل ساهرة، كلما اشتد من

حولها الليل زادت حرائقها

وارتقت

ذروات

الظلام.

المنيطرة . المغرب



الدمى فى رسم فنان عربى

الرسام العربى السورى مروان قصاص باشى من مواليد عام ١٩٣٤ فى دمشق سافر بعد دراسته فى كلية الآداب إلى برلين والتحق بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٦ التى كانت تتميز بمستوى رفيع وعلى رأسها الرسام الألمانى الكبير الأستاذ - هان فريز - ومدرسة التاخيضم Tachismus «البُعْقه». منذ ذلك الوقت عُرف مروان قصاص باشى فى أوساط الفن وفى كتب النقد الفنى فى أوروبا باسم: مروان.

جاء إلى برلين بهذا الطموح الذى لا يخلو من حزن وخوف، ويحمل فى إهابه كثيراً من ذلك التراث الشرقى المستند إلى الماضى والحلم فى مواجهة تراث غربي مادي صارم، واصطدام حضارتين، كما يقول الروائى العربى الكبير عبد الرحمن منيف فى كتابه* الذى سيصدر بعد أشهر عن فن مروان.

كانت البدايات صعبة ومعقدة على المستويين الفنى والحياتى كليهما، ثم على الصعيد الفكرى، إذ كان السؤال الذى يلقى مروان العربى الصحراوى من رأسه إلى أخمص قدميه كان كما يقول: «كيف يمكن تصنيفى على أننى رسام عربى؟ ماذا أفعل كي أكون كذلك؟».

فى الأعمال الأولى لجأ إلى التجريب فى إطار الزخرفة والأرابيسك ثم إلى البساطة. هذه الوسائل كانت بمثابة درع لحماية النفس من سطوة هذا الفيض من التيارات والاتجاهات الفنية الغربية. ويقول مروان فى مرحلة لاحقة «صهرت نفسى فى تجربة التصوير الفنى الواسعة، أى أن المرحلة الأولى كانت بداياتها فى ألمانيا تجريبية، وفيما بعد دفاعية، ثم انتقل إلى التعامل مع التصوير والمادة متحرراً منزعجاً بتدفق

* لدى كاتب هذه السطور مخطوطة من الكتاب الذى سيصدر قريباً فى دمشق.

كبير. فكانت ميزة المرحلة القادمة «التحرر، أو كما يعبر مروان»: «عدم الخوف ورؤية العالم أو اللوحة كما أريد ولو حتى بشكل بطولي».

إن **مروان** رسام مراحل، يعني أنه يبدأ مرحلة في رسم موضوع يكاد لا يخرج عنه لمدة تطول أو تقصر، إلى أن يتحول إلى موضوع آخر، ومواضيعه ليست كثيرة أبداً إذا استثنينا مرحلة بواكيره في الأشكال Figurations، أي في الستينيات وبدايات السبعينيات، ونلاحظ هناك مواضيع ثلاثة تتكرر مراحلها عند **مروان**:

(١) الرؤوس - الوجوه. (٢) الدمى. (٣) حياة هادنة.

سأتوقف الآن عند موضوع الدمية في فن **مروان**. باعتبارها مدخلا إلى هذا الموضوع، وأجدني بحاجة إلى تلميح عن اللون في رسم **مروان**، أستمدّه من قوله عن بداياته في ألمانيا: «أن دمشق بمقدار ما كانت بعيدة جغرافياً فقد كانت المحور أو الخلفية لمعظم الأعمال التي أنجزتها وكانت تطفئ عليها. كما أن ألوان أشياءها لم تفارقني، الغروب هناك في دمشق وفي ضواحيها - وهو الوقت الذي يحبه **مروان** أكثر من أي وقت آخر. ليس له مثيل في أي مكان في العالم.

زرقة السماء تذيب شيئاً فشيئاً، تصبح رمادية ثم برتقالية بنفسجية، لتتوهج أخيراً في السواد. يكون ذلك بينما طائر السنونو يحوم في الفضاء رأسماً دوائر يمكن لمسها باليد.

يظل هكذا حتى الشماع البنفسجي الأخير حيث ينغرز في شق جدار ويغيب، هذه الصور وهذه الألوان الطبيعية التي كانت خلفية رسمه فيما بعد مع مزيج من ألوانه الخاصة أيضاً، كانت كلها تنتظم ويختزنها في عالمه الداخلي الذاتي المتحرك وغير المتحرك. ثم وصل إلى مرحلة الدمى عام ١٩٧٨. إنك تشاهد عندما تدخل مرسماً **مروان** في شارع «شمارجن دورف» - في برلين، دمية إما على الطاولة أو ملفاة على الأرضية، أمام اللوحة الضخمة، أو تراها جالسة كأميرة باروكية عند النافذة تراقب بحذر كل ما يدور في المكان. وفيها من الحياة ما يستطيع الفنان أن يبعثه فيها، وتنبض بالأحاسيس والشهوات والقلق والحزن أحياناً، متضادة متناقضة أو متكلفة أحياناً، متماهية مع ما يسود في الزمان والمكان. هي دمية - لعبة ككل العرائس - من قماش وخيوط، صُنعت إذن كموبيل من جماد، ولكنها لولبية ومتناقلة في الوقت نفسه، يقولبها الفنان كما يشار ويموضعها أنى شاء. الأهم هو تبديل الأدوار من الهزلي المضحك والسخرية الموجعة إلى حزمة من العواطف المتألقة والمختلفة، ثم إلى البهجة - بهجة العيون والألوان

والشعاع الذى كأنه ضوء قادم من الصحراء؛ وحتى الضمياح والحزن والهولسة والحلم كل هذا تحمله لوحة **هروان** - الدمية وتبوح به بسخاء، أو هى لا تبوح إلا بمقدار. إنك حتماً ستجد فى اللوحة كثيراً مما هو فى هذه اللعبة الجالسة أو المستلقية فى الرسم. اللوحة تزخر بالألوان وبمهرجان من النغم والأنسام والروائح تشاهدها وتشمها وتتذوقها فى اللون أولاً وفى اللون ثانياً. ثم فى خلفية الصورة. قال الناقد الفنى الألمانى الكبير - الأستاذ فى أكاديمية الفنون فى برلين ومدير أكبر متحف فيها - **يوزن ميركر** عن صورة **هروان** والحواس: **هروان** رسام هادئ، كثير الصمت هو من أصعب رسامي هذا البلد (ألمانيا)، ويتميز عنهم جميعاً بأن صورت لا تنفتح مغاليقها للمشاهد إلا بمدامية النظر والصبر والثبات. هذه الرؤية التى يستوعبها المشاهد فقط عندما تحرك الصورة الحواس، أى تبدأ الحواس فى الحركة، ثم تصير إلى حركة دائبة، إلى أن يصير بوسع المشاهد أن يشم بالعينين، يذوق ويستطعم بالعينين، يلمس بالعينين وبهما يسمع أيضاً .

إن هذا النوع من الرسم - بالحواس - يتمتع أو ينطلق أمام المشاهد المتعجل أو المهتم بالصورة بمقدار يسير، والمنساق فى عجلة الحياة اليومى؛ إذن مشاهدة الدمية تتطلب انفتاحاً على الصورة بالحواس أولاً، والصبر والثبات ثانياً، والابتعاد والاقتراب من الصورة ثالثاً. وهذا بالتالى يتطلب كما لتهانياً فى الوقت. هكذا فقط يصل المشاهد إلى حقيقة الدمية ودلالاتها بالمقارنة مع الإنسان - أى الانتقال من المسرحى إلى الواقعي المعيش حيث ندرك الفارق الذى يريد أن يجسده لنا الفنان . أن الدمية لا تموت، يعنى أنها هى ذاتها كما تقدم نفسها لنا، ولا نجد فيها هذا الصراع بين الإرادة والتقرير. إنها دمية راضية متضامنة مستجدة مع نفسها ولنفسها . دمية **هروان** هى غير الدمية عند ريلكه أو عند **كلاسيك** الروائى الألمانى، إذ هناك لا تعترف الدمية بسكونية المادة أو تباطؤها، بل هى تتحرك وتنسحب وتتشعذ كأنها الجنية على الأرض، أى كما فى مسرح العرائس. دمية **هروان** مثاقلة بطيئة صعبة، هى كالأشياء - الجماد ولكنها تمتلك التعبير والحواس عندما تعرض نفسها بلا تحفظ فى كل تغيرات الحياة ومساراتها . وفى كل الوضعيات والحالات الإنسانية، بوسعها أن تنظر مرتعبة أو باهتمام ، وأحياناً مرحة حذقة تلف نفسها بالملابس وأحياناً منسلخة كالهيئة كأنها مطروحة بإهمال. هذا كله ممكن إذ إن همها ليس أن تلعب لعبتها متحررة من الجاذبية، هى ليست معلقة بخيوط كما العرائس

حيث يحركها ويوجهها الممثل الذى يتلاعب بها ليقول أو يعبر عن شئ . هذا هو التمثيل كما فى مسرح العرائس أو كما أراد لها ويلككه الذى لا يستهوى **سروان**، وهو بدوره لا يتعامل معه . المحرك هنا هو الصانع الرسام **سروان**، ولذا فهو يخلقها ثقيلة تشدها الجاذبية للمكان دائما وتبقى فى المكان. هذا يعنى أن **سروان** أثناء عملية الخلق الفنى يعطى دميته الثقل والانجذاب إلى المكان. هذا من جهة، أما الأهم فهو الألوان التى تستحوذ على كل شئ إنها كالخيوط عند الممثل المحرك لها - فى مسرح العرائس - وللألوان علاقتها الحميمة ببعضها، ومن حركات الألوان تتمخض حركة الدمية المتخيلة وحياتها. اللون هو المكان، وليس المقصود هنا هذه الأرضية التى وشحت باللون بل إن اللون هو مكان لتموضع الدمية. وبالتالي فإن الدمية تكتسب بهذا اللون ومنه أيضا شيئاً من الخفة، أى أنها تصبح متموجة، تتزحزح تاركة هذا الثقل والتباطؤ يبتعد من خلال نظرنا إليها ولكن دون التخفى نهائيا عن الجاذبية التى تشدها إلى المكان. فقط هنا فى هذا الوضع تشترك الخطوط والمسارات والطبقات اللونية المتألفة والمتضادة، والمتشابهة أحيانا فى صياغة التدرج العاطفى من الفرح الى الحزن، ومن الميلانخوليا إلى الأمل والشوق، ومن جروح الروح إلى الرقة والشفافية ثم إلى الشهوة والشبق المرهف، ومن التحجب إلى سفور المشاعر. إن الدمية هنا مجموعة تجارب وحواس تزخر بها صورة واحدة الضوء الذى ينساب فى الأعلى الى القاعدة ، ومن الطرف إلى الطرف تضيف على الدمية - اللوحة اتساعها المنشود وضخامتها فى شموخ يملأ الجدار ويمتلك المكان.



الدمى فى رسم مروان قصاب

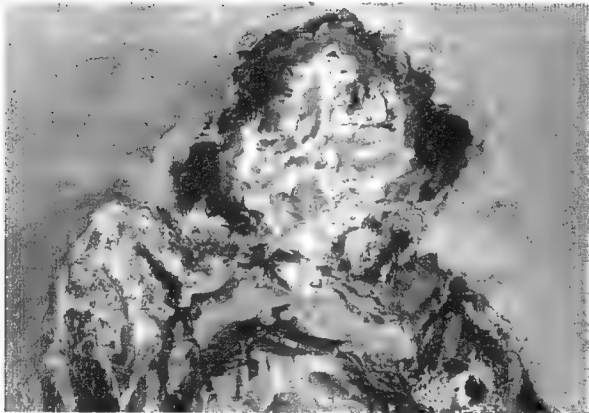
دبية

الخطوط تفلته أهرانها بالقصائد

تنشرها فى زحام المسافة

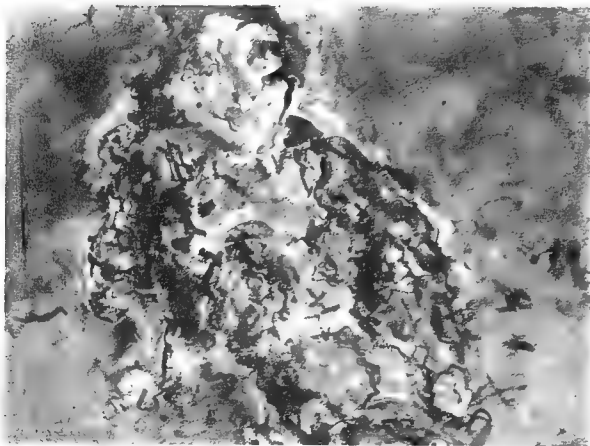


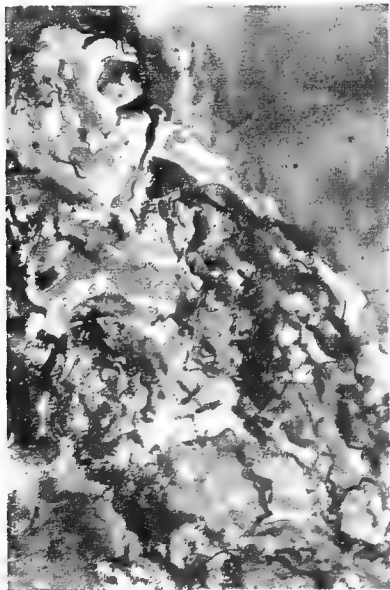
رسمة
شردت روحها في فتافه الخراف
استجارت من اليأس باليأس
في غربة الأسلة





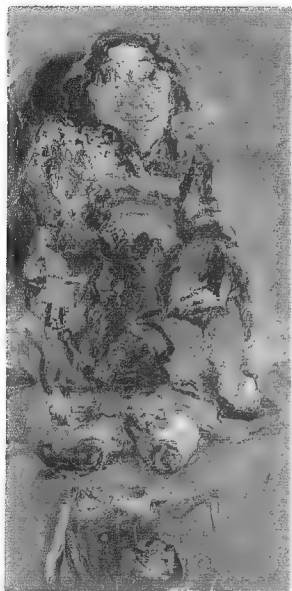
دسة
تمطر الغواية عرشها
والشمس
للمرسم المجنح بالمطر



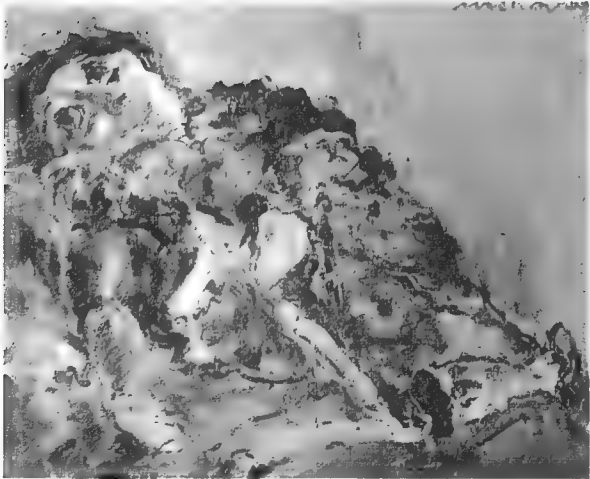


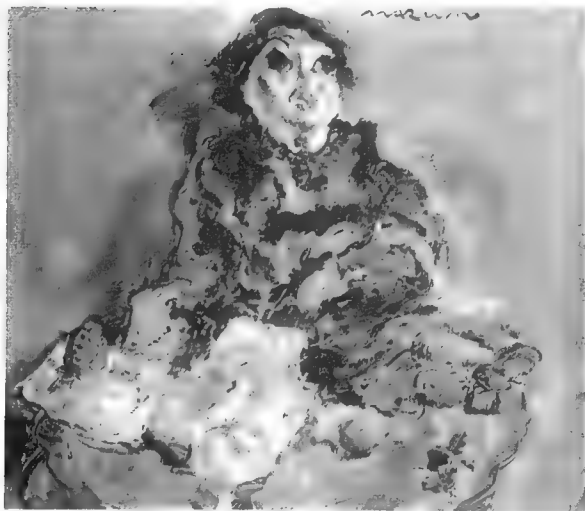
ديّة
ما الذي توجّلت
البسّ الرمل
تيمس هنا
فمن الهبا،

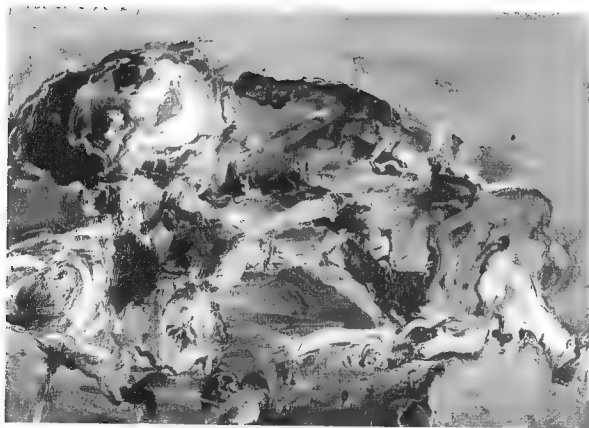




دبية
تعطى المدينة اسمها
والعشق للسر الممتنق فى الحروف







كتاب النيل

اللهم إن كان سعى عبدك في غير رضاك والتلؤذ بصماك تعوزًا بك منك، فردني خائبًا خاسرًا، وإن لم يكن بك غضب على فلا أبالي، وإن كانت لنية طامحة بالخلوص لوجهك الكريم فردني ثباتًا وصبرًا على الإيغال فيما أنا فيه، فما القبة إلا وسيلة لغاية أسمى وأجل، وما عروجى وتشحتقى نحوها بهدف المواجهة في قبة قيل ضمن ما قيل عنها إن هي إلا رصد من أربعة صنعوا بالحكمة وعلوم الأتلام، يخبرون بقدم غريب يفرز، أو متنتع يحوم، أو رزل يهبط قدمه في بلاد ليست له، إنما القبة رمز ولغز وكنينة مسريلة بغيوم ديمومتها وأسرارها، هي تشدان مستحيل طال مكته وكمنه دون إدراك كنهه، إن هي إلا ممر للتلوج إلى مصائر فاتت، وأمم وخلانق عاشت فكأنها ما عاشت ولا عت وسعت، وعلى أي الأحوال، فإن من فطن وتنبه، بحث عن المعنى المخفى، لا عن طرطشات الكلام المعسول السائب دون لجام - فانتبه - .

نرجع مرجوعنا إلى ما كنا فيه، فإنني بعد أن انتهيت من قراءة المخطوط أخذت أضرب كفا بكف وأنا في عجب من بني آدم وطفانيه وجبروته وكيف يشقى نفسه بيده، فما هي الطائفة بكل رجالها، وكبيرهم جالس بينهم شاخص ببصره متتبع روجه حال خروجه بعد أن افترى على الله كذبا وادعى معرفة علم الساعة فقامت قيامة الجميع بفتة، وضعت أوراق المخطوط في سيالتي وهممت بالخروج فإذا بالباب الذي دلفت منه ينقلب، رجعت إلى موضعي الأول فأنفتح، عاودت الخروج مرة أخرى فأنطلق، وقع الرعب في قلبي وقتلت لنفسى إن هذا المكان لا بد وأن يكون ملعونا، ولابد أنني هالك لا محالة بعد أن دخلت بقدمي في هذه القبرة الجماعية، فلما أيست من أمر خروجي أخرجت ما في سيالتي من أوراق وضعتها في الصندوق كما كانت.

واتجهت ناحية الباب وقتلت عسى أن يفتح أو أهلك دونه، فإذا بالباب يفتح وأجد نفسى خارجه، فحمدت ربى وفرحت

طالما توجد حياة فى الوادى، ولكن هل راه بشر؟ هل جلس بين شاطئيه مثلما اجلس الآن؟ هل هى خدعة منه أن يطلعنى على مخابثه لعلمه اننى لن اغادر القاعة حيا بعد قراءته فلو أفلت حيا، فسوف ينفلت لسانى بالبهرج، أحدث العالمين عما عرفت، انييع سرا لم يعرفه غيرى، لن استطيع الكتم، فما انا من الصنف الكتوم، إن أنا إلا حكاة وقع فى زمن جفت فيه ينابيع الخيال، لكنها صنعتى لا اعرف غيرها، فإن بارت، فعليه العوض.

ذكر سيرة عوج بن عنق

وكيف ساق للنيل امامه

حتى جاء به إلى بلاد

مصر، كذا ذكر

قصة طوفان

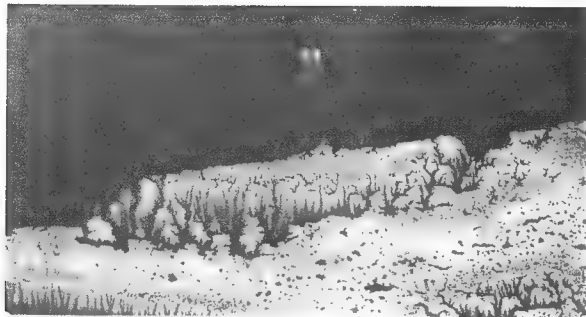
نوح

يقول كتاب النيل: وحدث أن أمر الله نبيه نوحا بأن اشجارا تكلى لصناعة الفلك، ففرس نوح اشجار الساج فتمت فى اربعين سنة، ثم امره بقطعها وتجهيزها، فاعيت نوح عليه السلام فى كيفية نظلها، وكان أن نقلها عوج بن عنق مقابل إطعامه وشرايه، فلما فعل ذلك جهز نوح عليه السلام الفلك وحمل فيه من كل صنف اثنين، وجاء الطوفان، وغمر الماء كل شىء، وطلت السفينة على الماء اربعين ليلة، وأراد عوج أن يحمل فى السفينة فمنع من ذلك فصار يمشى بجانبها لياتنس بها وماء الطوفان الذى غمر كل شىء لم يكن يصل حتى ركبتيه.. فإذا جاع مد يده فى الماء فاصطاد حوتا عظيما، ورفع يده حتى تبلغ السحاب فيشويه على الشمس وعوج بن عنق هذا، سيدرك زمن موسى عليه السلام، وسوف يقتل على يديه.

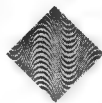
فلما غاض الماء ورست السفينة على الأرض، افترق عنها عوج بن عنق واتخذ طريقه نحو الأرض الكبرى حتى وصل إلى جبل يسمى جبل القمر ينبع منه الماء ويسبح على وجه الأرض، وكانت الأرض طرية من آثار الطوفان، فاختذت اقدامه الضخمة تحفر مجرى عميقا، وبدأ الماء يتجمع متقبعا آثار اقدامه فكان كلما نظر خلفه وجد الماء تحت اقدامه فانس به، جاب عوج أرض الحبشة، ثم عرج على السودان حتى انتهى إلى مصر وعند مدينة سوف تسمى فيها بعد بالقاهرة، اتخذ طريقا فرعيا أوصله إلى مدينة دمياط فوجد البحر الأعظم أمامه فكر عائدا من حيث أتى وواصل رحلته فى اتجاه آخر أوصله إلى مدينة رشيد ومثلما وجد فى دمياط وجد البحر أمامه يعوقه عن التقدم فعاد مرة أخرى حتى وصل أسوان، وكانت رحلته قد رسمت مجرى النهر إلى الأبد فاخذ الماء يتدفق عبر قدمى عوج بن عنق.

هل رأى عوج بن عنق القبة؟

جبال وأشجار، فلما مضيت من أمامه، فعلت ما قاله لي حتى وصلت إلى أرض الذهب، فنظرت إلى قبة من الذهب وأبواب أربعة أبواب، فنظرت إلى النيل وهو ينحدر من جوف تلك القبة، فأردت أن أمضي إلى ما وراء تلك القبة، فإذا بصوت اسمه ولا أرى شخصه يقول لي: قف مكانك ولا تتقدم، فقد انتهى إليك علم النيل، وما وراء ذلك إلا الجنة.



للفنان فاروق شحاتة



الخطايا

ها.. انا مُكنا

لا اَنوء،

حائطُ للمباكي انا

بي تولدُ الخطايا،

واصفح، تنقل..

لكنني لا اَنوء.

يا مدى للصفاء

يُصبحُ المرتجى

نجمةً فيه،

فرط الضياء.

ها.. تعالى.. فهذا «الحسين»

أرسى كتاب طوق الحمامة لابن حزم مفهوماً جديداً للحب باعتباره تجربة دنيوية. فقد خرج ابن حزم على التقاليد العربية واليونانية والرومانية، ولم يتجه إلى تأليه الحب أو حصره في النطاق الحسي، وإنما تناوله بوصفه تجربة شخصية تعرف الفرد بذاته في السياق التاريخي. أما في أوروبا خلال العصور الوسطى فعندما تناول شعراء الطرب وكتاب القصة الرومانسية تجربة الحب لم يتفهموها على أنها قدرة على التغيير الإرادي، بل حولوها إلى قوة تحدث تحولاً إغجازياً في ذات المحب.

أما الشاعر الإنجليزي تشوسر Chaucer فقد أشار إلى طبيعة الحب المزيجية في ملحمة «ترويلس وكريسيداي» Troilus and Criseide، حيث أثبت أن العامل الحسي في الحب هو الذي يرفع البشر إلى المستوى الروحي، وهو بذلك قد مهد الطريق مرة أخرى لتصوير المفهوم الدنيوي للحب.

المقدمة

حتى بدايات القرن العشرين، اعتبر النقاد الحب واحدة من المسلمات المطلقة التي وجدت منذ الأزل، ويأتشار الدراسات في مجال اللغات الرومانسية عامة، وأدب الغزل خاصة، تبين للباحثين أن الحب من حيث هو علاقة بشرية قد تطور مفهومه ليساير التطور التاريخي.

وأعتمد في هذا البحث دراسة تطور مفهوم الحب الدنيوي الذي يغيّر المفهوم الروحي الشائع في العصور الوسطى وأرى أن «طوق الحمامة في الألفه والإيلاف» (٤١٨ هـ/ ١٠٢٧ م)^(١) لأبي محمد علي بن محمد بن سعيد بن حزم (٢٨٢ - ٤٥٦ هـ/ ٩٩٢ - ١٠٦٤ م) قد ابتعد عن العناصر الأفلاطونية الروحانية، ولم يدخل في

دنيوية الحب في طوق الحمامة

الفروج عن المفاهيم الاتباعية
وتعديت الرؤى في الأدب الأنجلو أوروبى

التي عاشها وعاشوها. ومن ثم لم يفترض مفهوماً مجرداً للحب ثم عكف على توكيده بالأمثلة. بل اتبع منهجاً مغايراً لذلك. وتتسالم جيفن إن كانت حرية التعبير التي تمتع بها ابن حزم ترجع للتحرر الفكري الذي ساد المجتمع الأندلسي، أو إذا كان هذا التحرر قد ساد في دمشق أيضاً. بلدة ابن القيم - ولكن لم يتصاف وجود أديب شبيه بابن حزم كي يخبرنا عنه. (ص ١٣١) ولكن من المؤكد أنه يستحيل تواجد شبيه لابن حزم في دمشق حيث يرجع نسوجه للمحيط الأدبي الذي ازدهر في الأندلس.

وقد أوتع ابن القيم كثيراً من الظلم على ابن حزم بالهجوم عليه، إذ عرف ابن حزم بالعفة. ففي «كتاب الأخلاق والسير في مداواة النفوس» الذي كتبه في وقت متأخر من حياته يعرف ابن حزم «حد العفة أن تغض بصرك وجميع جوارحك عن الأجسام التي تحل لك فما عدا هذا فهو عهر، وما نقص حتى يمسك عما أحل الله تعالى في ضعف وعجز». (الطاهر أحمد مكي، ١٩٨١ ص ١٧٩). فقد أيقن ابن حزم حد الفسق ولكن لم يصبه بالورع إلى الحد الذي يدينه عما هو محلل له. ففي «الطوق» يسرد لنا ابن حزم أخبار المؤمنين في الأندلس الذين وقعوا في الحب من أول نظرة في باب «الحب من أول نظرة» فهو يأتينا بخبر عن يوسف بن هارون الرهادي (توفي في ٤٠٣هـ/١٠١٢م) الشاعر الذي أحب خلوة (واسمها بالإسبانية سوليداد Soledad) من أول نظرة، ثم وعدته أن تقابله في المكان نفسه من كل أسبوع ولكنها لم تفعل، فظل يخطبها في أبياته حتى يوم كتابة ابن حزم عنه (طوق الحمامة ١٩٨٦، ص ٨٩-٩٠). ولا يبيح ابن حزم اختلاس النظرات فقط بل ويبيح اختلاس المعسات أيضاً.

قيأتينا في الطوق بخبر رجل أحب جارية ولكن لم تتح له فرصة الاقتراب منها. وفي أحد الأيام التقيا ضمن جماعة في الهواء الطلق، ومالبثا أن جلسوا معاً حتى بدأ المطر ينهمر، فاستلزم الأمر أن يشترك كل اثنين في الاستئطال بعباءة واحدة لتقيهم من المطر. وقد حظى الرجل بمحبوبته لتشاركه في العباة مما أعطاه الفرصة لتحقيق ما ابتغاه دون أية عقبات (ص ١٦٩ - ١٧٠). فلم ينتهج ابن حزم منهجاً يتسم بالعذرية أو الصوفية، كما لم ينزلق إلى المشاعر الحسية المحرمة. فلقد صاغ مفهوماً دنيوياً للحب ينبع من علاقة واقعية يقيهما العقل ويزاولها في نطاق الحدود الدينية المفروضة.

ويختلف «طوق الحمامة» عما سبقه من الكتب الأدبية التقليدية عن الحب أو الغزل، إذ احتوت تلك الكتب على أخبار يرووها سلسلة من الرواة أو كانت تنسب إلى مصدر موثوق منه، فلم يكن للنشر الخيالي أي وزن أدبي^(٩) ويتفق الشكل العام لطوق الحمامة مع الشكل التقليدي للكتب التي كتبت عن الحب من حيث تقسيم المحتويات إلى جزئين. ويناقش الجزء الأول ماهية الحب أو طبيعته وأسبابه وأنواعه المختلفة، بينما يتناول الجزء الثاني أحوال المحبين وسلوكهم ومخططاتهم. إلا أن ابن حزم لم يرجع إلى مخزون الأخبار المتعارف عليها أو الأخبار الزائفة عن الحب ليدلل بها على أفكاره بل استمد أخباره من تجاربه الشخصية وتجارب معاصريه. كما أنه لا يستخدم السجع في كتابته بل يلجأ إلى أسلوب مباشر واضح يقترب من الأسلوب التحليلي. أما الأبيات التي ينشدها فمعظمها من نظمه هو لتحويل التجربة الشعرية إلى حقيقة شعرية، حتى يخوض القارئ الأفاق المتعددة للتجربة الواحدة. ويبارغم من أنه فقيه فهو

لاينزلق إلى الوعظ والإرشاد عن السلوك الأخلاقي الذي يجب اتباعه مثلما فعل من سبقوه، فلقد كان فقيهاً ثائراً، حاول جاهداً أن يُلَفِّق بين الإيمان والعقل، ساعياً إلى الإصلاح الديني منطلقاً من اختلافه مع معتقدات الأقدمين. ويعتبر جارتيا جوميث Garcia Gomez (١٩٥٢) ابن حزم خير نموذج للمدرسة الأدبية الأندلسية ذات الطابع القومي المستقل التي لم تتبع الشرق، رغم أنه كان لزاماً على هذه المدرسة الأندلسية أن تتعرف على المدرسة البيغدادية فإنها قد جاوزت هذه الأخيرة (ص ٧-٨ و ص ٢٦).

المؤثرات الإغريقية والرومانية في طوق الحمامة وكتاب الزهرة

عند مقارنة طوق الحمامة بكتاب الزهرة لابن داود، نجد أن الأول يتميز عن الثاني في جوانب عدة ويحتوي كتاب الزهرة على مقتطفات من شعر الحب تعكس الحالة النفسية أو السيكولوجية للمحب. ولكن أجمع معظم النقاد على تفصيل طوق الحمامة. فيرى نيكل A.R.Nyck (١٩٤٦) أن طوق الحمامة «يعد أكثر دقة ومنطقية» (ص ٤٠١) من كتاب الزهرة. أما جارتيا جوميث (١٩٥٢) فيجد أن كتاب الزهرة شديد التحذلق والتكلف فهو يزخر بالمقتبسات القديمة والأقوال الماثورة (ص ٣١٢). كما ترى جيفن (١٩٧١) أن كتاب الزهرة يعد أقل وزنًا من كتاب ابن حزم الذي يعكس خبرة واسعة في الحياة (١٠٠).

وهناك اختلاف آخر بين الكتابين، حيث يتسم كتاب الزهرة بالصوفية. فقد تبع ابن داود المدرسة الهلينية التي ترى في الحب قوة داخلية تسمو بالحببيين حتى

يبلغا الاندماج الروحي، فالحب وإن كان عاطفة إنسانية حسية إلا أنه يراه به بلوغ الحقيقة المطلقة مثلما يفعل المتصوفة. ولكن ابن داود اختلف مع المتصوفة والحنابلة (الذين عارضوا نظرية الحب وأدانوها واعتبروها نوعاً من الوهم أو الخبطية)، فلم يتجنب ابن داود لذهمة الحب، بل أصبح شهيداً له.

ولكن كان ابن داود على يقين أنه لو بلغ الحب حد الاقتتان فيجب السيطرة عليه وإن أدى للموت. فلا يقتن الحب عنده بالإرادة الحرة ولكنه يمنح الحرية للفرد، ويصير الموت غاية الحب حيث يستريح من معاناته وكنمائه. فالمعاناة تساعده على التحكم في إرادته وبكحها من أجل تأمل «الزهرة»، لو كان جديراً بها. لذلك لا يصل الحب إلى الاكتمال سوى بالموت^(٨).

وينقل لنا ابن داود تراث شهداء الحب، عن المصادر الموثوقة ليبين أنها التزمت بوصفتين: العفة والكنمان. وقد جاء في الآثار «من عشق فمات فهو شهيد» (طوق الحمامة، ص ٢٥٨). ويرى فون جرونباوم Von Gru-nebaum (١٩٥٣) في هذا المفهوم مزجاً بين الخصائص الإغريقية والهلينية مما يشكل صورة الحب المظهر والعاجز (ص ٣١٦ - ٣١٨). بل ترى جيفن (١٩٧١) أن الكتاب يحمل بعض الملامح المسيحية (٩١٨ - ١٠١). أما جون كلود فاديه Jean Claude Vadeit (١٩٦٨) فقد تتبع مصادر الحب العذري منذ أن سادت في عصور الإسلام الأولى في تجارب قيس وجميل وعروة إلى أن اتخذ أطواراً أخرى فيما بعد (ص ٤٢٤)^(٩). فمعاناة الحب تدل على الطاعة التي تشكل جزءاً من الإيمان بالله، فالطاعة تساعد الحب على تحقيق الاتزان الذاتي.

وهناك اختلاف في تعريف شهداء الحب بين كتاب الزهرة وطق الحماصة. فيأتي في «باب الموت» في طوق الحماصة التعريف التالي:

«ربما زاد الأمر ورق الطبع وعظمت الإشواق فكان سبباً للموت ومفارقة الدنيا» (ص ٢٥٨).

ثم يسرد لنا ابن حزم ست حالات لشهداء الحب قد عاصروها. وتفضل جيغن تناول ابن حزم شهداء الحب عندما تناول ابن داود لهم لأن ابن حزم لا يقوم على الرعظ والإرشاد (١٩٧٦، ص ١٠٨). ونرى أن مفهوم ابن حزم للشهادة في الحب يتضح في «باب الطاعة» عندما يروي لنا عن رجل أنلسي باع جارية كان يحبها لفاقة أصابته ولكنه لم يدر أن نفسه تتبعها ذلك التتبع فعاد إلى المشتري وعرض عليه ماله كله في سبيلها ولكن المشتري أبى أن يردّها إليه. فاستعدي البائع أهل بلده للتوسط له لدى المشتري ولكن الأخير أصر على عناده. فلجأ البائع إلى الملك وكان جالساً في شرفة عالية. فأمر الملك بإحضار المشتري الذي تمسك بالجارية لولوعه بها ورفض ما عرض عليه من مال. فلما رأى الأنلسي أن ما بيد الملك حيلة، فحز من الشرفة العالية مقدماً على الانتحار. ولكن لم يصبه شيء، وصعد به الغلمان للملك مرة أخرى. وسأله الملك عن قصده بذلك فأجاب أن لا سبيل له في الحياة بعدها وهم أن يلقي بنفسه ثانية ولكنه منع. فطلب الملك من المشتري أن يعلّم فعلاً مماثلاً ليثبت حبه للجارية ولكنه رفض، ودافعه على رد الجارية إلى صاحبها الأنلسي.

فالرغبة في الموت هنا ليست في سبيل احتمال الحب كما هو الحال عند ابن داود. ولكن الإقدام على الانتحار

إنما يعرب عن قوة الإرادة لتحقيق الهدف. فالحب هنا يولد عزيمة على الحياة الكريمة التي يدونها يكن الموت أفضل. فلا تكتمل الحياة دون الحب، وهذا المفهوم يفاير رؤية ابن داود الذي يرى أن الحب يكتمل بالموت. ويتأكد لنا مفهوم ابن حزم خلال باقى الأخبار التي يسردها في الباب ذاته. «أى «باب الطاعة». فهو يستقى من التراث ملامح تبين أن الحب يروض بالطاعة من هم أكثر تعنتاً. ولكن مفهوم ابن حزم للطاعة يفاير المفاهيم التقليدية، ونستشف ذلك من المناظرة التي دارت بينه وبين أبى عبد الله محمد بن كليب وقيروان حيث يسأله الأخير: «إذا كره من أحب لقائى وتجنب قبرى لما أصنع؟ قال ابن حزم: أرى أن تسعى فى إبخال الروح على نفسك بلقائه وإن كره. فقال: لكنى لا أرى ذلك بل أؤثر هواه على هواى ومراذه على ودادى وأصبر ولو كان فى ذلك الحقتف.. وأعز من النفس ما بذلت له النفس». فيجيب ابن حزم: «إن بذلت نفسك لم يكن اختياراً بل كان اضطراراً، ولو أمكنك ألا تبخلها لما بذلتها، وتركك لقائه اختياراً منك أنت ملوم لإضرارك بنفسك وإدخالك الحقتف عليها». فقال له الرجل: «أنت رجل جدلى ولا جدل فى الحب يلتفت إليه». فرد ابن حزم: «إذا كان صاحبه مؤثماً». فقال الرجل: «وإى أفة أعظم من الحب» (١٩٨٦، ص ١٣٢ - ١٣٣). ويثبت لنا من تلك المناظرة أن ابن حزم اعتبر فقدان العزيمة أو الإرادة أفة تأتى بهلاك الحب، وليس احتمالها متما اعتقد ابن داود. فهو يحدثنا عن ملكة الإنسان التي تكفل له حرية الاختيار وحرية الفعل مما يتناقض ومفهوم ابن داود للحب من حيث هو شيء لا إرادى كالموت.

ويختلف الكاتبان حتى في تفسيرها للفلاسفة الإغريق مثل أفلاطون. فيقول ابن حزم عن الحب: وقد اختلف الناس في ما نعتيه وقالوا وأطالوا، والذي أذهب إليه إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها للربيع لا على ما حكاه محمد بن داود رحمه الله عن بعض أهل الفلسفة: الأرواح أكر مقسومة. ولكن على سبيل مناسبة قواها في مقر عالمها العلوي، ومحاورتها في هيئة تركيبها» (ص ٦١)

ويذهب ابن حزم إلى أن «الشكل دأباً يستدعي شكله، والمثل إلى مثله ساكن» (ص ٦٢). لذلك فطعة الحب ليست «حسن الصورة الجسدية» كما أن هناك «كثير ممن يؤثر الأدنى ويعلم فضل غيره»^(٨). بل إن الحب لا يتطلب حتى الموافقة من الأخلاق وإلا «لما أحب المرأة من لا يساعده ولا يوافق». وهو لا يقصر رسالته على الحب بين الرجل والمرأة بل إنها تشمل كل ألفة تجمع بين قلوب البشر. «فافضلها محبة المتحابين في الله عز وجل.. ومحبة القرابة.. ومحبة التصاحب.. ومحبة العشق... إلخ» (ص ٦٢).

ابن حزم وأفلاطون

نود أن نؤكد مرة أخرى أن مفهوم ابن حزم للحب الدنيوي يتبعده عن الحب القدري، فهو يرى أن الحب علاقة تتوالد من الاستجابة المتبادلة بين الأنا والآخر، سواء أكان الآخر رجلاً أم امرأة فهو يسرد لنا أخباراً عن علاقات مودة تنشأ بين الرجال. وقد يبدو للبعض أن هذه دعوة للشذوذ الجنسي إلا أن ذلك اعتقاد خاطئ، فالبن حزم يرفض الشذوذ الجنسي في كتابه. ففي باب

«قبح العصية» يروى لنا عن ابن الجزيرة الذي «رضى بإهمال داره وإباحة حريمه والتعريض بأهله طمعاً في الحصول على بغيته من فتى كان علقه» (ص ٢٨٣). عندما يشير ابن حزم إلى العلاقات السرية بين الرجال يقصد بها صداقة قواسمها التبادل الفكري الذي يولده التوافق الإنساني، وربما يصعب علينا أن نتفهم تلك العلاقة بين رجلين في زمننا هذا - ولكن يبدو أن مثل هذه الصداقات كانت تعد طبيعية في عصر ابن حزم حيث أشار إليها أفلاطون أيضاً. ففي «المدينة» (١٩٥٥) تشير ديوتيميا إلى علاقات الألفة بين الرجال التي تمتد فيما بعد لتصبح علاقات بين الرجال والنساء - أي أن الرجل يتعرف على الآخر من بنى جنسه أولاً ثم يتجاوز بنى جنسه ليتكاتف مع الجنس الآخر. وارى أن ابن حزم يشترك مع أفلاطون في هذا التفسير لعلاقة الألفة التي تجمع بين رجلين فكلاهما - أفلاطون وابن حزم - يفسر الحب على أنه مزيج من رفاة الحس والعاطفة والفكر. واعتقد أنه لم يكن هناك بديل عن تلك الصداقات في مجتمع لم تتوصل فيه المرأة إلى توفير الإشباع الفكري للرجل. فالحب لا يقتصر على تجمع الرجل بالمرأة ولكنه عاطفة تطالب إشباعها إقامة عدة علاقات إنسانية حتى يتكاف كل البشر بالحب في علاقة أخوية حقيقية.

كما يحث ابن حزم جنود أفلاطون في اعتقاده بأن الجمال هو أول ما يجذب العين لأنه يحرك الإحساس بالجمال في المتلقى (والجمال بالنسبة إلى ابن حزم نسبي غير مشروط بقيم محددة كما سبق أن أوضحنا). فإنه لا يشارك أفلاطون في مفاهيمه الغيبية حيث يرى ابن حزم أن الحب يتطلب معاشرة المحبوب لأجل طویل

إشكالية المرأة عند ابن حزم وأوفيد

أوجد النقاد صلة بين طرق الجمامة وكتاب فن الحب لأوفيد Ovid Ars Amatoria^(٩) بالرغم من التباين الواضح بينهما. فابتداء يختلف المصطلح الاجتماعي الذي أحاط بالكاتبين أشد الاختلاف. ففي الأدب الكلاسيكي/ الاتباعي القديم انحصر مفهوم الحب في إطار الحسية المطلقة، أو للإبقاء على العلاقات الأسرية. أما الحب فهو يؤدي إما للجريمة أو يلحقه الخزي، وتعدد لنا الأمثلة لذلك في الدراما الإغريقية مثلما حدث لميديا أو فيادرا أو ديدير. أما المجتمع الذي عاصره ابن حزم فقد احتل فيه الحب مكانة رفيعة كما يتجلى لنا في الأخبار التي يرويها لنا عن أشرف الأنس. فلم يشذ ابن حزم بكتابه عما هو متعارف عليه لدى معاصريه. أما أوفيد فلم يحظى بتلك المساندة من معاصريه. فلم يكن الحب آنذاك يؤخذ في الاعتبار، فكان يعد أحد ملذات الحياة الدونية مثل شرب الخمر. لذلك لم يتقبل العامة كتاب أوفيد أو النبرة التعليمية التي تدعو الناس إلى اعتناق فكر مغاير لما اعتادوه خاصة تناوله الحب بجسدية أثارت سخطهم. فلم يروا في المرأة ما يستعدي استمالتها بالهدايا والحيل الماكرة حتى وإن كان ذلك تمهيداً لنبتها في النهاية.

لكتاب أوفيد لا يدافع عن الحب بل يسخر منه، وبالتالي فهو يقلل من شأن النساء حيث يصبح الحب شركاً للوقية بهن. أما ابن حزم فقد كرم المرأة لأنه أحترم علاقة الحب التي أوتقها معها. فهي تحتل مكاناً مهماً في حياته. كما تحدت نظرتهم للمرأة منذ صباه فيقول:

في العسر واليسر في السعادة والشقاء. فالحب علاقة عمر لا يستاء منها. الحب عنده ليس هروباً من الحياة ولكن الحب بالنسبة له هو أسلوب في الحياة (ص ٩٤، ٩٣).

ويؤكد لنا قزمان (١٩٧٦) أن الحب تمثل لـ **الغلاطون** في افانق كرونية واسطورية (ص ٥٣). أما ابن حزم فيرى عكس ذلك. فبالنسبة له لن يتوصل المرء إلى المستويات الكونية إلا بالبحث عن حقيقة الذات المثلى عبر التعامل الإنساني الصحيح - وليس بالتأمل القهبي - وبهذا التفاعل الإنساني تسمو الأنا من الذات السفلى إلى الذات العليا، أي من العلاقة الحسية إلى العلاقة الروحية. فلا اعترض على الحسية في طرق الحماسة إن أدت إلى تهذيب العاطفة. ويتجلى لنا هذا الرأي في خبر رواء عن فتى من أهل الجند والحب والأدب عرف عنه تعلق النساء به، وقدرته على المحافظة على علاقاته بهن لأجل طويل. وعندما سئل عن السر الكامن وراء ذلك قال: «إذا والله أخبركم أنا أبطأ الناس إنزالاً تقضي المرأة شهرتها وربما ثنت وإنزالي وشهرتي لم يتقصيا بعد وما فترت بعدها قط. ثم يلق ابن حزم على ذلك القول: «الأعضاء الحساسة مسالك إلى النفوس مؤديات نحوها» (ص ٩٦). فعلاقة جنسية كهذه تهذب النفس لانها تروضها على التحكم في الفرائز، فلا ينفذ الجنس هنا نحو الشهوانية لأنه يصور الحب من الرغبة في الاكتفاء الذاتي دون مراعاة للآخر. وعلى عكس ابن داود لا يتأرجح ابن حزم بين الحسية والتصوف. فنحن نستدل من الخبر السابق على أنه يرى في المشاعر الحسية الصادقة عاطفة أصيلة لا تتناقض وأخلاقيات الحب.

ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري، لأنى ربيت فى حجورهن، ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن. ولا جالسست الرجال إلا وأنا من حد الشباب وحين تفيل وجهى. وهن علمتنى القرآن ورويننى كثيراً من الأشعار ودريننى فى الخط ولم يكن وكدى وإعمال ذهنى مذ أول فهمى وأنا فى سن الطفولة جداً إلا تعرف أسبابهن والبحث عن أخبارهن، وتحصيل ذلك، (ص ١٤٠ - ١٤١).

ويخبرنا بريفو Robert Briffault (١٩٦٥) أن النساء الأندلسيات يتمتعن بقسط وافر من الاستقلالية. فقد تعلمن مثلما تعلم الرجال فى فصول دراسية مشتركة، وقد اتجهت بعضهن إلى دراسة الفلسفة والرياضيات بينما شغلت الأخريات وظائفن فى الأجهزة الحكومية. فقد عهدت إليهن وظيفة نسخ المخطوطات (٣٠-٣١). ففى مجتمع أتاح الفرصة للمرأة للمشاركة فى المنقديات الأدبية، وأجاز لهن القيام بدور الراعية للشعراء أتاحت للمرأة فى هذا المجتمع الفرصة لمرافقة الرجل فكراً، وأثبتت جدارتها. وإن لم يكن هذا هو الحال بشكل عام إذ كان هناك من الرجال من تعود مغازلة المرأة ثم نبذها بعد استسلامها له. ولكن بوجه عام قام الأندلسى بدور فعال فى دعم مكانة المرأة الاجتماعية ويعد ابن حزم أحد هذه النماذج. فقد رأى أن المرأة تستحق المساواة بالرجال لأنها قادرة على الوفاء مثل الرجال.

الوفاء باعتباره دالة على كرم الأخلاق

يرى ابن حزم أن الوفاء للمحبوب واحد من خصائص السلوك الكريم الذى يرفع مكانة الرجل أو

المرأة على حد سواء. ويشير أيضاً إلى الوفاء حتى بعد موت المحبوب معتبراً إياه أرقى سمات الوفاء. فهو ليس تسليماً باليأس، وإنما ينبع من الإيمان بما يتجاوز حدود الحياة حيث يعطى صاحبه الأمل فى لقاء مستقبلى. ثم يعدد لنا الأمثلة الحية التى تدلل على ذلك. فهناك الجارية التى فقدت مخدومها فتمنعت عن مخدومها الجديد متحملة شتى أنواع التعذيب لتظل على عهدا لمن تهواه. وقد عبر ابن حزم عن إعجابه بهذه الجارية الجديرة بالاحترام لرقة مشاعرها فقد تحملت التعذيب بفضل عزيمتها القوية للحفاظ على استقلاليتها، ولم تستسلم لمجرد أنها امرأة، فأصبحت بعزيمتها القوية فى مرتبة الرجال (ص ١٩٨).

وقد عرف عن ابن حزم أنه كان شديد الوفاء لأصدقائه، ومن يجب. فعندما كانت تبايه محبوبته الحب لم ينفرها فيما بعد. كما جمع ابن حزم بين الوفاء والكبرياء مما سبب له كثيراً من المعاناة. فيروى لنا كيف أوشى به أحد أصدقائه بعد مشاجرة وقعت بينهما، ولكن ابن حزم عزم عن معاملة صديقه بالمثل وامتنع عن التشهير به بالرغم من اقتناعه أن فى مثل هذه الحالات يحق للمرء معاملة الخائن بالمثل ولكنه يفضل الالتزام بالوفاء لأن ذلك أجره أعظم، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على وجوب التزام الفرد أمام نفسه قبل التزامه أمام الآخرين، فالصدق فى الالتزام درع واق ضد الضلال فى كافة أشكاله

ثم يستطرد ابن حزم فى إرائه عن الوفاء بالإشارة إلى ضرورته لحمايته من شر الحاسدين. فيرى لنا كيف اتهمه أعداؤه بدافع الحقد - بنشر الضلال فى كتاباته،

بعد أن فشلوا في إقامة حوار متبادل معه^(١٠) . فهؤلاء يعجزهم شرف الكلمة الصادقة التي هي أحد مظاهر الوفاء، فهي وفاء للحق ضد الباطل وخير دليل على كرم الأخلاق.

والوفاء هو أحد الخصائص التي اتخذها شعراء الطرب عن ابن حزم. فالوفاء، - للمحبوب هو سمة من سمات الحب الطروب الذي ينشئ مكارم الأخلاق، فهو دليل على قدرة الحب للسمو بالمحبين. فقد تبين لابن حزم وكل من كان وفيًا في حبه أن ما من متعة في الحياة تضاهي متعة لقاء الحبيبين بعد الفراق فالوفاء في الحب يجعل من اللقاء بعد الفراق تجديدًا للحياة فيتذوقان بهجة النعيم قبل الموت^(١١).

الوظيفة الأخلاقية للحب الدنيوي في الحياة

ولكن لحظات النشوة الغامرة هذه التي يشير إليها ابن حزم في بعض الأحيان، لا تصبح تجاربه بالصيغة الصوفية. فالإنسان عنده ليس كائنًا روحياً بل هو كائن مهموم بالحياة ويستدل أميركو كاسترو Americo Castro (١٩٥٢) على ذلك من كتاب الأخلاق والسير لابن حزم الذي يؤكد فيه أنه بعد بحث دائب عن الهدف الذي تقصده كل المساعي الإنسانية تبين له أن الإنسان أينما كان يسعى إلى التخلص من همومه بالعمل (ص ١٩٦).

أما ابن حزم فقد كان مهموماً بتقويم سلوك قومه، ويأتي كلامه عن الحب مقروناً بالضوابط والالتزامات الأخلاقية التي يفترضها، كما أشار لنا كاسترو (١٩٥٢، ص ٢٠٥) فقد كان ابن حزم فقيهاً متميزاً^(١٢) لا تتسم

كتاباتة بأسلوب تعليمي أو فلسفي بل أثر أن يعلم قومه عن طريق الكتابة عن الحب من واقع تجاربه الشخصية. فالكتابة عن الحب الدنيوي تصبح لها وظيفة أخلاقية لأنها تعطي نماذج حية عن كيفية التعامل الصحيح بين البشر بما يؤدي بالسعادة والتوفيق في علاقاتهم.

فقد كان ابن حزم يكتب في زمن اشتدت فيه الأزمة السياسية حيث شهد تصفية الخلافة وكان والده آنذاك وزيراً في حكومة المنصور، وبسبب الأزمة تم إعدامهم عن قرطبة. وفي خضم هذه الأحداث اختار ابن حزم أن يكتب عن الحب مما يشير إلى أن هناك علاقة بين تجربة الحب ونمو الوعي التاريخي^(١٣) . ويؤكد لنا ستيغنز نيكلز Stephen Nichols هذه العلاقة فيقول:

هناك ترادف بين الحب والوعي التاريخي. فالحب من أكثر العواطف التي تؤكد ذاتية الفرد وتقربه من الآخرين في آن. فهو من صنع العقل الفردي وقادر على تجاوزه للاتحام بالآخر. وأهم ما يميزه هو توكيده العقل بوصفه مصدراً للإدراك (ص ٦١).

فإن كان الحب يكف الإحساس بالآنا فلا يتم ذلك بمعزل عن الآخر. فالوعي بالذات يستتبعه وعي بالآخر فهو خروج عن الحيز الضيق للذات إلى الآخر ببعده التاريخي. تلك هي مقومات الحب الدنيوي الذي ينبع من حياة الدنيا ويسعى إلى توكيدها بالتفاعل الإنساني المتوازن.

السيرة الذاتية إطاراً لتجارب الحب الدنيوي

كتب ابن حزم عن تجاربه في الحب فجاءت كتابته في شكل سيرة ذاتية حاول فيها التعرف على الأنا في

سياقتها التاريخية. فتمثل تجارب الحب المختلفة التي خاضها في حياته علامات على الطريق توضح نموه العقلي. ويقترب هذا النمو العقلي بأحداث تاريخية محددة، مما يضيف على تجربته بعداً أخلاقياً. فعندما يدرك العقل أغوار ذاته يصبح أكثر وعياً بما هو خارجها. فالوعى يساعد المرء على الاختيار الأفضل لذاته ومن ثم يجعله قادراً على أن يرسم منهج الإصلاح للجماعة. فسيرة ابن حزم الذاتية تبين لنا كيف أن تجاربه في الحب قد ساعدته على تفهم مغزى الأزمات السياسية التي أهدت به. ومن ثم، تخلصت تجاربه الشخصية من البعد الذاتي عندما أصبح لها دلالة يوسع القارئ أن يستشف معناها خلال تمثيلها عند القراءة. فابن حزم لا يتبع من سبقوه من الكتاب العرب الذين دونوا تجاربهم الذاتية بأسلوب بطولي قائم على تمجيد للذات. فهو لا يفرض نفسه على الآخرين بوصفه نموذجاً ينبغي عليهم الاحتذاء به ولكنه يدعو القارئ لما يشتهه للإفادة من تجاربه. ومن ثم تكتسب التجربة الذاتية المحدودة بعداً جماعياً ذا دلالة تاريخية مشتركة.

ونستدل على ذلك من أحد الأخبار التي يرويها لنا ابن حزم في «باب السلوة» عن تجربته في الحب التي بدأت حينما بلغ عامه السادس عشر. فكما تتبع محبوبته تجنبته. وفي أحد الأيام اجتمعت مع أهله وأصدقائه في أحد البساتين ودعوا لها للقاء. فازدادت مشاعره نحوها توجهاً ولم يقدر على نسيانها. وحينما اجتاحت الأحداث العصبية قرطبة فيما بعد، وتوفي والده الوزير، وأها بين المعزين، فثار ذلك في نفسه الحنين إلى الأيام الشوالي وإلى الحب الذي ولى، الأمر الذي زاد من حزنه. وكان عليه أن يعضى من قرطبة عندما هاجمها البربر، وحين

عاد إليها مرة أخرى كانت محبوبته قد ذهبت نضارتها وفقدت تلك البهجة والحيوية ذلك لقلّة اهتمامها بنفسها وعدم العناية التي كانت عنيت بها في أيام الماضي. ثم يعلق ابن حزم على ذلك قائلاً «إن النساء رياحين إذا لم تتعامد نقصت» (ص ٢٥٢). فالتجربة الذاتية هنا تعكس بعداً تاريخياً وليس هناك انفصال بين ما حدث على المستوى الشخصي وما يحدث على المستوى العام. فينمو إدراك ابن حزم بما يحدث حوله في قرطبة بمتابعة التحولات التي تصيب محبوبته. فهو يتمتع «بعقلية تاريخية» إذا استعربنا تعبير كارل وينترب Carl Win- traub (١٩٧٥، ص ٨٢٠). إذ يدرك وجسده في الزمن الآتي أي من سياقه التاريخي. وحينما يرتبط الحب بالوجود والنمو والإدراك والزمن - هكذا يصير دنيوياً.

اشتراك السارد والقارئ في تعرف الحب الدنيوي

نجد قالب السيرة الذاتية في طوق الحمامة في إشراك القارئ مع السارد في تعرف الحب من خلال التجارب الحياتية. فللمؤلف هدف هرمونطقي يسعى إلى إيقاظ إدراك ذاتي في القارئ بما تلا لإدراك المؤلف بذاته ولكن ليس مطابقاً له. هذا التعرف على الذات خلال التجربة المشتركة بين القارئ السارد تسمح للقارئ أن يلمس حقائق الأمور بنفسه متجاوزاً بذلك ذاتية المؤلف التي تلت تلك التجارب. ويصف سبائريس هاملين Cyrus Hamlin (١٩٨٢) اليات الكتابة هذه «بالبناء القائم بين ذاتيتين» (٢٠٨). (أي ذاتية السارد وذات القارئ) وهو الشرط الأساسي الذي يجب توفره لتحقيق العالمية بالمفهوم الأسطوي.

فاعترافات ابن حزم الذاتية لم تكن مجرد رثاء حزين بسبب هزيمة قرطبة. العاصمة الأم بعد أن كان قد ساد

فيها الحب والسلام كما يفترض جارفيا جوميث (١٩٥٢)،
واللهجة الدينية التي تسود البابين الآخرين من كتاب ابن
حزم لا تعنى «عدم التوافق بين العقل ومتطلبات الحب» مما
يتناقض مع ماسبق أن طرحه ابن حزم، مثلما يزعم أودنج
O'Donoghue (١٩٨٢، ص ٩٥) ولكن المؤلف يريد تحريك
رؤية القارئ من منظور السرد الذاتي إلى منظور يسمح
بتأمل البعد الأخلاقي للتجربة. ففي البابين الآخرين يطرح
لنا السارد القيمة الإنسانية في أرقى صورها موجهاً القارئ
إلى أهميتها التي تفوق مجرد التحقق من صحة الأخبار
التي رواها.

ففي باب «تقيح المعصية» يتأمل ابن حزم أهوال الحب
عندما يزوج بالمرء في ممارسات سلوكية شائنة مثل الشذوذ
أو الزنا. وينبذ الشهوة والهوى ويرى اختلافهما عن الحب
الحقيقي «فما حرم الله شيئاً إلا وقد عوض عباده من
الحلال ما هو أحسن من المحرم وأفضل» (ص ٢٩٨). أما
باب «فصل التعفف» فهو لا يتناقض وماسبقه، ففيه يبين لنا
أبن حزم قدرة الحب على تأمين طريق المرء ضد الشهوة
والمعصية فإبن حزم لا يدعو إلى الحب المحرم أو الزنا،
ولكنه يربط بين الحب والشرع وبين التوازن الذاتي والتوافق
الاجتماعي. وتكتسب بذلك التجربة الشخصية بعداً أخلاقياً
خاصاً بالجماعة، فالحب يؤدي إلى تعرف أعمق بالسلوك
الاجتماعي الذي يعود بالخير على المجتمع ويقرب البشر من
الرحمة الإلهية ومن ثم يؤهله لبلوغ الحياة الآخرة من جهة
الخلد وكان الحب الدنيوي هو الطريق إلى التقرب من البشر
ومن ثم إلى الله.

أما الخاتمة فهي تنبه القارئ إلى أن الكتاب أصله
رسالة موجبة من ابن حزم إلى أحد أصدقائه المقربين

الذي سبق أن طلب منه أن يكتب إليه عن خبرته في الحب.
فالكاتب إذن هو رسالة إلى قارئ ولم يكتب مجرد الترويح
عن النفس مما ينفض عنه شبهة الذاتية فهو ليس موجهاً
إلى أصدقائه فقط بل يخاطب أعداءه أيضاً حيث يحذرهم:
(يايها الذين آمنوا اجتمعوا كثيراً من الظن إن بعض الظن
إنثم) (ص ٢٢٢). كما يحذرنا السارد من أن الكتاب قد يفقد
دلالاته لو لم يطلع القارئ المتعصب أن يجاوز أفقه الضيق
ليستطيع المذنب الحقيقي لتجارب الحب التي يشير إليها.

فالسارد هنا لا يجاهر بخبيته بل إنه في حديثه عن
تجاربته في الحب يكشف عن مكونات ذاته بماله وماعليه فيما
يخصه ويخص الآخرين. ويتم الإفصاح عن الذات في
أسلوب ديالكتيكي حوارى يشارك فيه السارد والقارئ معاً.
حيث يخوض كل منهما التجربة عبر الآخر مما يهيئهما
لتجاوز ذاتية الأنا لبلوغ الآخر. فالسارد يجاوز ذاتيته حينما
يشرك القارئ في تجربته والقارئ يجاوز ذاتيته حين
يخوض تجربة السارد. وإذا تحقق التواصل بين السارد
والقارئ عبر التجربة الإبداعية يكون ما يطلق عليه بالمفهوم
الأسطوي بلوغ التنوير Peripeteia والمفهوم الديني الهداية
للحق.

تحقيق الإرادة الذاتية بالحب الدنيوي

أدى الاعتقاد في بلوغ الهداية بفعل الحب، مثلما أدى
بلوغ الإيمان بفعل العقل، إلى ثورة فكرية في عصر ابن
حزم اكتسب بها الحب طابعاً دنيوياً بعد أن كان ينظر إليه
إما كشيء غيبي بعيد المنال أو كمحذور يسقط المرء في
هاوية الشيطان. فالحب الذي كان يبدو بعيداً عن العقل
أصبح وسيلة التعقل، بل غداً وسيلة لبلوغ أسمى مافي
الحياة عبر الفرائز. فالإتزان الداخلي الناجم عن مواجهة

الذات ومواجهة الآخر بالحب يكشف للمرء عن كيفية التمييز بين الحق والباطل ويجعله قادراً على الاختيار السليم. فعاطفة الحب لا تنحصر في الذات المحدودة ولكنها تقتزن بنسق أخلاقي. ومن ليس له القدرة على الحب يظل عاجزاً عن مواجهة ذاته أو رؤية الحق فهو من الواشين.

فلكى يسود الحق المطلق على المرء أن يبدأ بالصدق مع ذاته ويكون قادراً على مواجهة الآخرين بخائل نفسه. وعلاقة الحب الصادقة تؤدي إلى الصدق مع الذات والصدق مع الآخرين وبالتالي تكفل الخيار الصائب للذات وللآخرين. والقدرة على الاختيار تعني الوجه الآخر لتحقيق الإرادة. فمثلما تتأكد الإرادة الذاتية بفعل التعقل الديني، تتحقق أيضاً بفضل الحب الديني أيضاً.

الحب في الشعر الطروب

لجا ابن حزم إلى القالب الشعري للتعبير في بعض الأحيان عن تجاربه في الحب. وبالرغم من أن أبياته التي بين أيدينا الآن لاتعد كاملة إذ نقصها كاتب المخطوطة من الكثير إلا أن أبياته كانت لها عظيم الأثر في ظهور أيديولوجية جديدة للحب في شعر التروبادور Troubadour أي الشعراء الغنائيين الذي ظهر منذ عام ١١٠٠ بعد ميلاد المسيح كما أثر في قصيدة الحياة الجديدة Vita Nuova لدانتي أيضاً. كما يؤكد بعض النقاد^(١). ولا يتفق كل النقاد على هذا الرأي فقد اشتهر الجدل حول مصادر الشعر التروبادوري والشعر الطروب بل وامتد الجدل حول أصل كلمة التروبادور^(٢). ودراسة المصادر تعد من المبادئ الرجعية التي أود القول فيها^(٣). ولكن ما يهمنا في هذا الصدد أن الشعر الطروب أيما كانت مصادره سواء، أكانت من ابن حزم^(٤) أم من الموشحة الأندلسية أم من الشعر العامي

الرومانسي أو من غير ذلك - فهو يعد شعراً ثورياً، لأنه أول محاولة في التفتي بالحب مما استحدث نوعاً جديداً في الأدب الأوروبي. ويتحصر دراستي في تطور هذا المفهوم الجديد للحب الذي رسخه ابن حزم في طرق الحماة والذي لم يقتصر أثره على الأدب الأندلسي والإسباني في عصره الذهبي^(٥) بل امتد إلى روح العصر بأكمله.

شعر الحب الغنائي بين الشهوانية والروحانية

ويزداد الأمر صعوبة عند محاولة إيجاد أيديولوجية تصف الحب الطروب عامة وذلك لغزارة تنوعه وتأرجحه بين العاطفة الجنسية الجياشة والحب العذري. فقصائد جييوم التاسع Guillem ix دوق أكيثانيا (١٠٧١ - ١١٢٧) تحفل بالشباب والمرح وتتغنّى بالحب والنساء المتزوجات^(٦). أما بقتراك ودانتي^(٧) فيحتفان في شعرهما الغنائي بالحب العذري. هذه الثنائية تعكس التعارض بين نمطين متباينين للسلوكيات الجنسية. السلوكيات التي ترجع للمجتمعات الوثنية التي لم تكثر بمفهوم المغة الذي ظهر مع المسيحية والإسلام. أي الديانات السماوية عامة^(٨). أما السلوكيات التي اتجهت إلى تأليه الحب وابتدعت ما أسماه بريغو (١١٦٥) الأسلوب «السكولاستي Scholastic في الحب» فترجع مصادرها إلى الصوفية الأندلسية والشعر الغنائي الأسباني الموريسكي (ص ٩٧ - ٩٨). فالحب الأفلاطوني أو الأفلاطونية الجديدة لم تصلهم عن أفلاطون مباشرة فلم تكن مصادره في متناول أيديهم. أما المصادر التي توفرت لديهم فجاءتهم إما من الإسكندرية أو من الصوفية الأندلسية (ص ١٧٧). وعلى سبيل المثال ترجع

احتل فيه الرجل دائماً دور السيد واعتبرت المرأة في دور المسود، ولكن هناك تبادلاً لهذه الأدوار في الشعر الطروب^(١١).

وإنى أرى أن هذا الاتجاه الجديد كان مصدر اتجاه ابن حزم الدنيوى الذى ساد فى الأندلس. فالحب الدنيوى يفترض الاعتراف بمكانة المرأة فى المجتمع، مما رفع من شأنها وقيمتها بين الرجال. وإذا كانت للمرأة القدرة على إلهام الرجل بالحب والقدرة على أن تتيج له تعرف القدرات الكامنة بداخله لتولد طاقته الإبداعية وترشده إلى مكارم الأخلاق فلا يمكن أن توضع فى مكانة أننى من الرجل. وعندما انتقل هذا المفهوم إلى المجتمعات الرومانسية الإقطاعية كان عليه أن يتكيف مع العادات الاجتماعية السائدة التى تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة. وابتنت هذه العلاقة على مفهوم السيد والمسود فكان من الصعب تفهم مبدأ المساواة باعتباره أساساً للتواصل بين الرجل والمرأة. واستحالة المساواة فى المجتمع الإقطاعى أدت إلى تبادل الأدوار لتصبح المرأة السيد ومحبيبها العبد الطائع. ومن ثم حصلت المرأة على مكانة لم تعدها من قبل. وهكذا وصلت المرأة إلى مرتبة التاكيف فى الشعر الفلسفى.

أما بالنسبة إلى ابن حزم فلم تكن المرأة شيئاً بعيد المأل، ولم تتجلى له ملاكاً مقدساً بل كانت حاضرة الوجود تعاونه فى سعيه إلى تحقيق مثالياته. لقد كانت ملاذ الوحيد فى أوقاته العصبية لأنها ارتبطت بالأرض والوطن الذى يوفر الاستقرار الداخلى والطمأنينة. وإن كان ابن حزم قد كتب عن ذكريات الحب وهو مبعد عن وطنه فإنما فعل ذلك ليهمون عن نفسه بتذكر لحظات

نظرية تسلل الحب إلى القلب عبر العينين إلى ابن حزم الذى كتب فى باب «علامات الحب» أن «العينين باب النفس الشارح»^(١٢) فأشيع هذا القول واكتسب مكان النظرية العلمية فلم يؤخذ على أنه ناتج عن التخيل الأدبى.

وسواء أكان الاتجاه للحب شهوانياً أو روحانياً فقد كان الشعراء يتغنون به باللغة القومية الدارجة. فالكثابة عن الحب كانت تعد ثورة سعت إلى الانشقاق على اللغة اللاتينية. فالشعير عن الحب - بما يتطوى عليه من اعتراف شخصى حميم يستلزم التحدث عنه باللغة الأم. وقد سبق ابن حزم فى استشعار تلك الحاجة إلى التعبير عن الحب بأسلوبه الخاص فلم يقلد الأقدمين فى ما اعتبره تجربة خاصة.

السيدة المعبودة فى الحب الطروب

كان لزاماً على الشاعر أن يستخدم فى شعره لغة مقربة إلى نفسه وليس اللغة الجامدة التى قولبت المشاعر. فعندما يتغنى بالحبيب فعليه باستخدام اللغة التى تكشف عن كوامن ذاته. وإذا كان الشاعر قد حل إشكاله مع ذاته باستخدام لغته القومية فكان عليه أن يحل مشكلة التقرب إلى محبوبته. فالمحبوبة هى مصدر الإلهام الشعري التى بدونها لا يتغنى الشاعر فلم يكن أمامه إلا أن يرفعها إلى مرتبة الإله. وكان يلقيها «سيدة Midons وليس سيدتي»^(١٣). وسواء تمكنت المحبوبة للشاعر فى شكل حسى أو روحانى فقد ظلت دائماً بعيدة عنه متعالية عليه لا يمكن الوصول إليها. وحاول النقاد تفهم مصدر تغير نظرة الرجل للمرأة فى هذا المجتمع الإقطاعى، الذى

الصدق في حياته، كما أشرونا، ولذا اقترنت لديه لحظات الحب بلحظات الصدق التي امتلكت فيها القدرة على التمييز بين الحق والباطل. ويتردد مفهوم ابن حزم هذا في بعض قصائد الطرب. فالحب الحقيقي على عكس الحب الباطل له القدرة على تقويم سلوك المحب وهو مصدر الهامة.

ولكن هذا التماثل بين مفهوم ابن حزم للصدق النابع من الحب والصدق عند الشاعر الطروب لا يجعلنا نتجاهل اختلافهما في نظرتيهما للمرأة. ويفسر لنا فيرانتي (١٩٧٥) مفهوم المعبودة في الشعر الغنائي، فهي:

إما كائن مثالي يتعبد به الشاعر أو امرأة حقيقية يبتغيها، لأن حبه يخطو على رغبة جنسية واشتياق روحي في آن. ولقد تجاوز الشعر هنا مرحلة التغنى بالفلسفة أو الطبيعة أو فينوس لكي يتغنى بامرأة حقيقية (ص ٦٧٠٦).

فإذا كان الشعر الطروب قد تقدم خطوة نحو الواقعية حيث كان الشاعر بالرغم من كل شيء يخاطب امرأة وليس رمزاً مجرداً، وإن كانت المرأة هنا تساعد الشاعر على مواجهة الصراع النفسي بين الدوافع الجنسية والروحية حتى يتغلب عليه ويحقق الصدارة بين الآخرين إلا أن اهتمام الشاعر هنا ينحصر في الحب من حيث هو وجود في حد ذاته ينفصل عن دلالاته الاجتماعية. فالحب يعمل بعيداً عن الوعي الآخر ولكن منصاعاً له مهياً لالوهيته. فعلى خلاف التغيير الذي يطرا على الحب في طوق الحماسة النابع عن الوعي الذاتي والتفاعل مع الآخر، تأتي تجربة المحب في الشعر الطروب من لغة ترمز إلى تحول المحب وتبدل شكله بشكل إعجازي.

الحب الروحي متمثلاً في العذراء الطاهرة

وإذا كان الشعر الطروب قد تأثر بشكل طفيف بالنزعة الدنيوية في الحب فإن الكنيسة الكاثوليكية جاءت بفكرة العذراء مريم لمواجهة هذه النزعة الدنيوية مما أصاب هذه النزعة بانتكاسة حقيقية. فاستبدلت «سيدة» الحب الطروب «بسينتاء» أي السيدة العذراء، حيث أصبح الرابع فارس مريم. وبالتالي توارى الحب وراء أبيات من الشعر «الراقية المنقاة» على حد قول بريفلو (١٩٦٥) التي «أسهمت في خلق أدب رفيع أسدل على الحياة ستاراً يغطي قبحها»^(١٧)، ومن ثم تراجمت الكتابة الواقعية التي غرس دعائهم ابن حزم. ويأتي قول أويرباخ Aeurbach (١٩٤٦) في ختام فصله عن الأدب الطروب مؤكداً لذلك:

لم يوفر تراث الأدب الطروب الجو الملائم لتطوير الأدب نحو أفق يتسع ليشمل الواقع بكافة مستوياته (ص ١٢٤).

الحب في القصص الرومانسي

أما في القصة الرومانسي فقد استبدلت القصص الملحمية التي دارت حول الدفاع عن الدولة المسيحية والانشغال بالحروب الإقطاعية بقصص الحب. وقد طرا هذا التغيير في حقبة تاريخية ارتقت فيها الأفاق الفكرية بينما تازمت الأحوال السياسية. فعلى الصعيد الثقافي لعب العرب دور الوسيط ونقلوا للأوروبيين الفلسفة والعلوم الكلاسيكية وتنتفح الدارسون على أيديهم. وترتب على ذلك أن انتقلت المادة الأدبية إلى لغة الأوروبيين القومية وهي تتصل في طياتها المفاهيم والصور

القصة الرومانسية ذلك لأن هذه اللحظة ذات طبيعة جدلية.

ويشير محور الحب بين المسيحية والمسلم في القصص الرومانسية في العصور الوسطى بيزر إشكالا لا يحل سوى بزواجهما، حيث يثمر عن ذلك مولود مزودج الهوية يجمع بينهما معاً وعادة ما يكون هذا المولود نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود (١٧). إلا أن هذا المولود يربط بين شعبين متحاربين بروابط الألفة. وهو بذلك يحقق حلم العامة في العصور الوسطى. وقد ساد جو التعصب هذه القصص لأنها أخضعت أيديولوجية الحب للإيديولوجية الدينية والسياسة. وبالتالي انحرف مفهوم الحب الدنيوي مرة أخرى ليصطبغ بصبغة دينية. فالنهاية التي تشترك فيها معظم هذه القصص يهتدى فيها البطل المسلم إلى المسيحية ولا يتأتى هذا الاهتداء نتيجة لوعي ذاتي أو اختيار حر، بل ينزل عليه بشكل إغجazy بفعل الحب.

وهناك قصة رومانسية واحدة تقلت من هذا المنظور الضيق للحب وهي قصة فلوريس وبلانشفلور Floris et BlancheNeur التي تدور حول زواج المسيحية بالمسلم وهي تطرح منظوراً سردياً ثنائياً يعكس عالم الحبيبين الداخلي والعالم الخارجي المحيط بهما. فيتتبع القارئ بالمنظور السردى الداخلي عبر تطور المنظور السردى الخارجى. فتواصلهما الداخلى يتحقق حينما يتقبل المجتمع الخارجى فكرة زواجهما.

فلوريس وبلانشفلور

أكد النقاد مراراً أن فلوريس وبلانشفلور هي إحدى القصص الرومانسية التي تستمد مصادرها من الثقافة

والمواضيع العربية، وانتشرت بين جموع العامة. أما على الصعيد السياسى، فقد شكل العرب خطراً حقيقياً على الوجود المصوى والحضارى الغربى مما أقلق العقل الأوروبي في العصور الوسطى وتقدم لنا دوروثى هلتزنيكي Dorothy Meltzik (١٩٧٧) دراسة مستفيضة عن الصورة الكاريكاتورية للعربى في الأدب الرومانسى في العصور الوسطى، وكيف تعكس مبلغ الإحساس بالخطر الذى عاناه الأوروبيون إزاء حضارة العرب الفتية (٢٤٨٠).

زواج المسلم والمسيحية في القص الرومانسى

ظهر انقسام حاد في فكر العصور الوسطى بين ما هو مقبول فكرياً وما هو مرفوض سياسياً . فقد كانت اللغة العربية هي الوعاء الثقافى بينما كان الإسلام عقيدة تنافى المسيحية ولم يتصور القصاصون مخرجاً لهذا الانقسام سوى بطرح فكرة زواج المسلم من المسيحية ليحل الوفاق بين الحضارتين المتنازعتين. وتورد لنا هلتزنيكي (١٩٧٧) في كتابتها سلسلة كاملة من القصص الرومانسية التي تدور حول هذا الموضوع. وقد كان القص الرومانسى مناسباً لهذا الموضوع الذي تعدد فيه الرؤى وتظهر التناقضات بين الأنا والآخر. فالخطاب هنا يختلف عن الشعر الغنائى الذى يستخدم «لغة مكثفة لشحنة عاطفية عالية» على حد قول نيكولز (١٩٨٥) ص ٤٨). أما القص الرومانسى فهو يمدنا بصوت الحب والمحبة معاً، مما يستدعى تأويل القارئ أيضاً. فالقصة الرومانسية تعبر عن الحاجة إلى إعادة تأويل التاريخ الواقع وليس فقط الحب الواقع. وحينما تتأرجح تجربة الحب يكون هناك احتياج إلى مساهمة الجمهور فى تقييم الأحداث فبينما لا يتطلب الشعر تدخل المستمع تتطلب

العربية^(١٤) بالرغم من أن أحداً لم يعثر على نظير عربي لها. وترجع القصة إلى أصل فرنسي ظهر في القرن الثاني عشر، وترجمت إلى أكثر من اثنتي عشرة لغة. وقد ظهرت في إنجلترا في القرن الثالث عشر^(١٥). وتدور القصة حول فلوريس وهو ابن حاكم أندلسي مسلم وبلانشفلور وهي جارية مسيحية. ونشأ الاثنان معاً وجمعهما الحب. وأراد أهل فلوريس أن يفرقوا بينهما فأرسلوه في مهمة ويأعوها إلى تجار من بابل، بأعوها بدوره إلى أحد الأمراء فيضمها الأمير إلى حاشيته ويهيئها لتكون زوجته في المستقبل. وعند عودة فلوريس إلى مملكة أبيه أخبروه بانها قد ماتت فاقدم على الانتحار. واضطر والده أن يخبره بالحقبة خوفاً عليه فتركهم للبحث عنها. وذهب متكرراً في زى تاجر، وبعد بحث دؤوب عثر عليها مسجونة في أحد الأبراج. فقام برشوة الحارس الذي يساعده في التسليم إليها في سلة الورد التي تصعد إليها كل صباح. ولكن سرعان ما عرف الأمير بالامر وكتشفهما معا فيحكم عليهما بالموت وعند تنفيذ حكم الإعدام يتبارى كلاهما لتنفيذ حكم الموت قبل الآخر ما يستثير شفقة الأمير عليهما ويصفح عنهما. فيتزوج الحبيبان ويعودان إلى مملكتهما.

المنهج الدنيوي في فلوريس وبلانشفلور

تجد ملهتريكي (١٩٧٧) أن هناك توازياً بين تلك القصة وأحد الأخبار الواردة في طرق الحمامة. ففي باب «الضنى من عذاب الفراق» يروى ابن حزم عن «نعم» التي نشأ معها وأحبها ثم تألم لفراقها. ولكن محاولة ربط هذه القصة الرومانسية بطرق الحمامة تثير كثيراً من الجدل. وأرى أن ما يمكن الاستدلال عليه بحق هو تأثير

كتاب ابن حزم في نشر روح التسامح بين الأديان التي تزكده قصة فلوريس وبلانشفلور. فمحور القصة هو زواج المسلم من المسيحية ولكن بلانشفلور لا تتزوج من فلوريس لجرد أن تهدي إلى المسيحية مثل الأخريات في القصص الرومانسية الأخرى. فالحب الذي جمع بين فلوريس وبلانشفلور يخلو من أى دوافع أيديولوجية وله وجود حيوي منذ بداية الحدث إذ لا شيء يعترض طريقه. وهو يخرج عن التقاليد المتمثلة في النفوذ الأبوي والتعاليم الدينية. فعلاقة الحب بينهما تلخص روح التسامح الديني التي اجتاحت الأندلس في أزهي أيامها. فوالدا فلوريس لا يرفضان زواجه من بلانشفلور من منطلق التعصب الديني ولكن من منطلق عدم التكافؤ الاجتماعي^(١٦). عندما يكتشفان مدى تعلقه بها فهما يساعدانه في رحلة البحث عنها. وفي معظم الأحوال يدل التسامح الديني على الفكر الدنيوي للجماعة، أى على تحررها من التعصب الذي يرفض تقبل الآخر فرباحة التزاوج بين دينين مختلفين تعد هنا دلالة على بلوغ النضوج الفكري.

ففي قصة فلوريس وبلانشفلور يبلغ التألف الروحي بين الحبيبين ذروته عندما يتجسد ظاهرياً من التوافق مع جماعتها. هذا التوافق يتحقق عبر مرحلتين. ففي المرحلة الأولى يحصل فلوريس على موافقة أهله بزواجه من بلانشفلور وفي المرحلة الثانية يحصلان على عمو الأمير الذي يبارك زواجهما.

البناء السردي الثنائي والصراع الحضاري

يسمى البناء الثنائي إلى جعل القارئ مشاركاً في الحدث حتى يتألف هو أيضاً مع فكرة زواج فلوريس

وبلانشفلور ملهماً ثقيلته جماعتهما، وبالتالي يتقلب على أرنوباجيته الحضارية التي تفرقة.

فتلك الأرنوباجية الحضارية التي يمثلها فلوريس المسلم وبلانشفلور المسيحية تتشعب إلى ثنائيات أخرى مثل الثنائية بين الحب الحسي والروحي، وتشابهه الحبيبين العضوي والروحي وعندما يحل الصراع بين الحبيبين في المستوى السردى الداخلى ينتهى تدريجياً اصطدامهما بالجماعة على المستوى السردى الخارجى. ويتم التوافق الداخلى بين الحبيبين خلال عدة مراحل. ففي المرحلة الأولى يتم التعرف على الآخر بوصفه صورة ومراة عاكسة للأنا. وتستدل فيرانقى (١٩٧٥) على ذلك من بعض الشواهد فى الحديث. فقد ولد الحبيبان فى يوم واحد، وقامت بتنشئتهما امرأة واحدة، ويتشابهان فى التكوين الخلقى والفكرى، حتى أن تشابههما الخلقى هو الذى يساعد فلوريس فى بحثه عن بلانشفلور. حيث يتذكر الغريب بلانشفلور برؤية فلوريس ويسهل عليهم مساعدته فى العثور عليها. ويبدو أن أوجه الشبه بينهما قوية حتى أن الأمير لا يستطيع أن يفرق بينهما عندما يعثر على فلوريس فى حجرة بلانشفلور ولأول وهلة يعتقد أنه رفيقتها - أى أنه حتى الاختلافات الجنسية بينهما قد طمست (ص ٧٨). وأرد أن أضيف أن هذا التمثل الخلقى والفكرى بينهما يعكس التآلف الداخلى الذى يربطهما . فعلى الرغم من اختلاف الخلفية الثقافية لكل منهما فهما يحملان خصائص متشابهة تهينهما للزواج المتكافئ.

وفى المرحلة الثانية يؤدى انفصالهما الجسدى إلى ارتقاء حبهما إلى مستوى أعلى من الوعى بالذات. فقد

كان اكتشاف الحب للآخر من المرحلة السابقة بمثابة اكتشاف تلك المشاعر الدفينة الكامنة فى صميم ذاته، والى جان الوقت للتأكد من صلابتها. هل تقوى هذه المشاعر على دفعه لإجتياز فعل إيجابى؟ ويعد قرار فلوريس لاجتياز الصعاب ليحقق بحبوبيته إجابة عن هذا التساؤل. فإصراره على معارضة الأبوين أو السلطوية المستبدة على المستوى الخارجى يدل على توفر إمكانات هائلة لديه تساعد على تعرف القدرات الكامنة فى ذاته. أما سعيه للمغامرة والبحث عن محبوبته فهما يعكسان تطلعه لتحقيق مثل أعلى يسمى إليه. وتأتى هذه المغامرات اختباراً لدى صلابته الذاتية. وإن كان وعيه بإرادته الذاتية فى المرحلة الأولى قد ساعده على اتخاذ قراره ووضعه فى موضع الفعل فالمغامرات التى اجتازها فى المرحلة الثانية تبرز عزمته القوية على تحقيق الرباط بينه وبين محبوبته. وينعكس ذلك على المستوى السردى الخارجى باستجابة جماعة الغريب لإلحاحه فى السعى للاهتمام إلى محبوبته.

ويأتى انتصار فلوريس الأخير عندما يصل بالفعل إلى محبوبته ويجتمع بها فى القلعة. ويتأكد ذلك الانتصار فى الجناء السردى الخارجى حينما يصفح عنهما الأمير بعد أن يلمس معنى إصرار كل منهما على افتدائه الآخر وكانهما بذلك قد أرقعا عليه حكماً بالتسليم بحبهما بدلاً من أن يوقع هو عليهما حكماً بالإعدام.

فالثنائيات التى تظهر نتيجة انفصال الأنا والآخر فى بداية الحدث يتم تنويعها تدريجياً بفضل عزيمة فلوريس التى تتولد عن حب نبوى يتألف فيه الحسى والعقلانى

وتتشابه فيه الملامح العضوية والذكورية وتتوحد به المسيحية والإسلام فهو حب تتبع قانون الحياة الذي يتميز بالنمو المستمر وليس الاستقرار أو الثبات أو التأمّل الساكن.

ويبدو أن القارئ في العصور الوسطى لم يكتف بذلك النهاية حلاً لإشكالية الصراع بين الحضارتين. لذلك أضيف إلى الحدث نهاية غير متوقعة هي اعتداء فلوريس إلى المسيحية قبل زواجه من بلانشفلور، تمثيلاً مع الرأي العام الذي يتطلب تأكيد المفرد الديني للقصة.

إحباط مفهوم الحب الدنيوي

ويبدو لي أن هذه النهاية مقمعة على النص الأصلي . إن كان قد وجد بالدليل - لأنها تفسد النمو الطبيعي للبناء الرئيسي في القصة الذي يتمحور حول فكرة تحقيق الذات بالحب. فقد نشأ الحببان معاً منذ الطفولة، ولو كان الاثنان قد حققا التوافق الجسدي والفكري معاً فكيف يظهر فجأة عنصر اختلاف المقيدة في نهاية الحدث؟ كما تأتي تلك الخاتمة غير المتوقعة لتسد التلّف الذي ساد القصة إلى جو من التناحر تنتصر فيه عقيدة على أخرى.

فالتفاعل بين المنظورين السريدين الداخلي والظاهري، يتم بسلاسة قبل واقعة الامتداء، فالراحل التي يمر بها فلوريس للتعرف على ذاته على المستوى الداخلي يقابلها اعتراف جماعته بأحقيته على المستوى السردى الخارجى. فموافقة والديه على رحلة بحثه عن محبوبته وغفران الأمير للحبيبتين يبرهنان على أن

الجماعة لها القدرة على استنباط قيمة من الإجتاز الفردي تتفق مع نسقها الأخلاقى.

ولكن يبدو أن مجتمع العصور الوسطى قد أبى أن يتقبل هذا المفهوم الدنيوي للحب. فيخبرنا **بارون W. R. Barron** (١٩٨٧) بأن النسخة الفرنسية تصيف منظوراً سياسياً وديناً فيصبح الحببان الصغيران أجداداً للملك شارلمان ملك فرنسا (ص ١٨٢). والمعروف تاريخياً أن الملك شارلمان قد أحرز انتصار المسيحية على الإسلام. فالنسخة الفرنسية أدخلت الأيديولوجية الدينية التي تفرض الإصلاح بالامتداء الإعجازى. فكان من الصعب أن يسود المفهوم الدنيوي في القصص الرومانسية لأنها ارتبطت بالتقاليد الكنسية التربوية. فنحن نعرف عن **يوجين فينأفر Eugene Vinaver** (١٩٧١) أن هذه القصص الرومانسية التربوية كانت تخرج من المدارس التابعة للكاتدرائيات الفرنسية في القرن الثاني عشر (ص ٣١). ومرة أخرى أضيفت إلى الحب الغلال الدينية. فبالحب يتحول الحببان من كائن إلى آخر بأسلوب خارق يتعدى عن تجدد الذات بعقلنة الوعى. فانحرف الحب بعيداً عن الحياة الدنيا بدلاً من أن يتجه صوبها.

التضاد العاطفى للحب فى ترويس وكريسايدى

شهد أدب العصور الوسطى تنذباً بين الحب المسمى والحب الروحي كما يتضح لنا ذلك فى ترويس وكريسايدى لتشموس، الشاعر الإنجليزى. فيجمل هذا العمل تضاداً عاطفياً فى مفهوم الحب أثار جدلاً بين النقاد حيث اختلفوا حول طبيعته. فقد صنفه البعض

بوصفه عملاً ينتمي إلى تراث الحب الطروب^(١٧) بينما اتفق الآخرون على تبنيه التعاليم المسيحية.

فيدل لويس C. S. Lewis (١٩٥٨) العمل «توتيجاً للشعر البروفنسانى المشحون بالعاطفة ولكن مفهوم تشوسر للحب هنا يكاد يقترب من المفهوم الرومانسى للحب الذى ينتهى بالزواج» (ص ١٩٧). ولم تجد تلك الأطروحة استجابة من النقاد المعاصرين. فقد أشار بعضهم إلى أن قراءة النص من منظور الحب الطروب يعوق فهمه. فيرفض روبرتسون D. W. Robertson (١٩٨٠) الفكرة التى تزعم أن الحب الطروب كان يعد من السمات فى العصور الوسطى ويضيف أن ظاهرة حب السيدة ذات الرفعة ما كانت سوى عاطفة وثنية كانت تسود فى الأزمنة القديمة وقد أدانها المحدثون حينذاك (ص ٢٥٨ - ٢٦١)، كما أنها لم تكن مقبولة لدى الراى العام الإنجليزى فى العصور الوسطى. ويىل على ذلك باقتباس جزء من مرعلة القاموس برادواردين Thomas Brad Wardine عام ١٢٤٦ فى الاحتفال الذى أقيم بمناسبة الانتصارات التى أحرزتها إنجلترا فى اسكتلندا إذ قال مشبهاً إلى أعداء بريطانيا الذين لحقهم الهزيمة:

إنهم يزعمون بأن المرء لا تشتد همته سوى بالحب فالمحارب الشغوف هو المحب الشغوف.

ويهاجم برادواردين مذهب الإخلاص لكيويىد أو فينيس ويرى أن انتصار الإنجليز يرجع لكبح جماح شهوتهم (ص ٢٦٢). ويىء على ذلك يرى روبرتسون أن ترويلس وكريسايدى تعكس فلسفة بيوثوس Boethius

كما جاءت فى كتابه «السلو Consolation»، وهو كتاب قائم على الفلسفة المسيحية التى قوامها العفة. ويخلص روبرتسون من ذلك إلى أن تشوسر قد تناول موضوع الحب بشكل ساحر يدعونا للإشفاق على الحبيبين لوقوعهما فى الخطيئة. فالحب عليه أن يمد الرجال بالوقت بينما أدى انغراس ترويلس فى عاطفته إلى نبذ العقل والاستسلام للقدرية (ص ٤٧٦ - ٤٨٢).

ترويلس وكريسايدى بين الحب الوثنى والحب المسيحى

وفى حقيقة الأمر يحاول تشوسر جاهدأ أن يكتشف طبيعة الحب من بين تأويلاته المتعددة فلم يتيقن مفهوم الحب الدنيوى لأن الساحة الأدبية شغلتها حينذاك ثنائية الحب الوثنى (الحسى) والحب الروحى (المسيحى). لذا، تسفر القصيدة عن ازدواجية تجمع بين الحب الوثنى الذى ساد فى العصور القديمة والحب الروحى الذى ظهر فى العصور المسيحى. ونستدل على هذه الازدواجية من دعاء ترويلس، الذى يوجهه إلى فينوس ومارس وفيبيس ومركورى وديانا ويهوى والأتدار، أى أنه يجمع آلهة الأوثان والى فى العهد القديم والجديد. دون أن يسىء إلى العقيدة المسيحية. ولتستخدم الإشارة إلى آلهة الأوثان لمجرد إضفاء الجو الكلاسى على العمل كما يزعم فرانكس J. Frankis (١٩٨٠، ص ٥٨)، إنما يدل ذلك على إصرار تشوسر على تأكيد هذا التضاد العاطفى طوال الوقت. فهو لايرجع واحداً من المفهيمين على الآخر لفرض معايير الأخلاقية ولكنه يتبنى موقف الراوى البعيد عن الحدث، حتى إنه عند تأزم الموقف يستدعى لنا المصادر التى استقى منها الحدث حتى لايجاسب على دلالته الأخلاقية^(١٨) بل إن حديث الراوى

في افتتاحية القصيدة يعكس هذا التضاد العاطفي، فهو يدعو القارئ لمشاركته في تفسير الإشكالية التي تواجهه والتي يصعب عليه مواجهتها بمفرده. ومن ثم يبدأ الخط السردي في طرح احتمالات متعددة.. أو على حد قول **بيوتاني** Piero Boitani (١٩٨٧، ص ٢٠٧) يواجهنا بخيار تاريخي.

صراع ترويلس بين الخيار الذاتي والاستسلام للمعبود الزائف

وإذا كان المؤلف يسمي الأحداث فهو يترك لكل حدث احتمالات عدة للتفسير دون تبني رؤية بذاته أو تحديد مسببات لما يدور داخل الشخصيات. فترويلس يعاني من صراع داخلي منذ التقائه بكريسايدى، وهو الذى كان من قبل شديد الصلابة ليهتز لأي شيء. فيقع أسيراً للحب بعد أن كان حراً، لا يضغط له بينما كان الجميع يخضعون له (سطر ٢٢٧ - ٢٣١) فمنذ اللحظات الأولى للحدث نحن بصدد تضاد عاطفي بين الحرية الذاتية والقدرية يقابله التضاد العاطفي بين الحب الوثني (الحسى) والحب الروحي (المسيحي). ويرى معظم النقاد أن فشل ترويلس في الحب يرجع لاستسلامه لشهوته ويأتالى - حسيمما يقول فرانكس (١٩٨٧) - فهو لا يستطيع أن يرى الخلود سوى بعد الموت (ص ٥٧). وقد حاول فرانكس مع آخرين أن يستخرجوا من أحاديث ترويلس ما يدل على أنه خرج عن المفاهيم الوثنية التقليدية التي سادت عالمه محاولاً تفهم الله بالمفهوم المسيحي (ص ٦٢). فهناك اتجاه عام لاعتبار ترويلس منشقاً عن الوثنية وشغوفاً بالحكمة المسيحية. ولكن لا أرى أي إشارة في القصيدة لهبوط الوحي المسيحي على ترويلس فهذا

تفسير تاريخي خاطئ. كما أنه لا يتفق وسير الحدث الشعري.

فمنذ بداية الحدث يتحارب الجانب الحسى والروحي بداخل ترويلس. فالمازق الذى يعاني منه لا يقتصر على الخيار من بين البديلين الحسى أو الروحي، الخيار الحر أو الاستسلام للقدرية ولكنه يتسائل عن طبيعة الخير في حد ذاته. وفي حديث له في الجزء الأول (سطر ٤٠٠ - ٤٠٧) يتامل أسباب وجود الحب وطبيعته، ويتراعى له الحب عاطفة تنطوى على تضاد، فقدرته تدر عذاباً وقسوته يستتبعها ارتياح وكلما نهل من ينبوعه استزاد أكثر.

فالثنائية التي يلمسها تشموس بين الحسى والروحي لاتشير فقط إلى الثنائية بين الوثني والمسيحي وإنما تجسد الثنائية الكامنة في أي علاقة إنسانية تتبنى على الحب. وذلك يفسر لنا أيضاً استخدام تشموس لبعض النيمات الأدبية الرائجة في العصور الوسطى والتي تمثل تصراع بين فينوس والعذراء مريم فهي تعبر عن الازدواجية في طبيعة الحب البشرى الفالدة. ولذلك استطاع العمل الإبداعي لشموس أن يجذب القراء إلى يومنا هذا فهو لم يقتصر على الهدف التروى بدلوله الدينى ولكنه نشد سير أغوار النفس البشرية.

فالخيار الذى يواجه ترويلس يتطلب منه إما التمسك بإرادته الذاتية الحرة أو الانقياد وراء المفاهيم السائدة للجماعة التي لاتعترف بالحب وتراه مصدراً للشقاء. تلك المفاهيم تعوق ترويلس ولتساعده على تفسير مشاعره الجياشة فهو في صراع بين الأعراف الاجتماعية ومشاعره الشخصية. والمازق الذى يعاني منه ترويلس

إنما يجسد الصراع الذي كان يعاني منه المجتمع في زمن تشوسر. فبعد ختام المصور الوسطى بدأ القوم يستشعرون ما «بالتجربة الفردية من متعة» كما يخبرنا سيبيرنج A. C. Spearing (١٩٧٦ ص ٢٧) حيث بدأ الفرد في إيجاد علاقة شخصية تربطه باله والآخرين تختلف عن العلاقة الجماعية التي رسختها المفاهيم الإقطاعية في المصور الوسطى والتي انتفت عنها الفردية. وعلينا أن نتفهم مازق ترويلس من هذا المنطلق فلقد عقد العزم على أن يكتشف بنفسه سر تلك المشاعر المبهمة التي سرت في نفسه وأسرت لبه. وعلى عكس مايروجه النقاد فإنني لا أرى أن الحب هو الذي تسبب في قهر عزيمته ولكن لحقته الهزيمة عندما صنع من الحب إلهاً زائفاً. ففي الجزء الأول (سطر ٣٥٦ - ٣٧٢) يخبرنا الراوي بأن ترويلس قد جعل من كريسايدى صورة اختزنها في مرآة عقله. فلم تكن كريسايدى ولكن صورتها هي التي ابتغها. فحب لها لم يكن حباً دينوياً لامرأة من الواقع ولكنه صنع من هذه المرأة معبوداً زائفاً دفعه من حياة الدنيا إلى عوالم غيبية غير محددة المعالم.

فأصبح حب ترويلس هروباً من الواقع وليس مواجهة له، تشبهاً للعزيمة وليس توفيقاً بذا. فلقد تورد على أخلاقيات الجماعة وتخلّى عن قيادتها ليصبح فارساً لكريسايدى يحارب من أجلها فقط. ولكنه بذلك قد تحول عن اللون الذي تعبد الجماعة ليعبد وثناً آخر صنعه بنفسه. فقد حرد نفسه من العقائدية الجماعية ليعتق عقيدة من وحيه الخاص. لذلك لم تؤهله إرادته لحرية العقل ولكنها أرقعته في شرك المعبود الزائف. فلقد ضلت الإرادة غايتها حينما سخرت لتشديد صنم زائف بدلاً من السعي إلى تحقيق غايات دينوية.

لقد عاش ترويلس أسيراً لسلسلة من الأوهام. فتوهم أن الحب شيء بعيد النال، ووظف باندريس ليكون وسيطاً بينه وبين محبوبته. وهنا يسخر تشوسر بعض العناصر التقليدية التي شاعت في الحب الطروب مثل الوسيط ليبين لنا كيف أن تلك العناصر تؤدي إلى خوار العزيمة وفقدان الإرادة. فقد أبعدت عنه كريسايدى ولم تقره منها. حتى حينما يجد نفسه معها في الفراش، فلا يجمع بينهما الحب ليتحداً سوياً بل إنهما يقدمان على طقس مقدس ويظل كل منهما حبيس عالمه المنفصل عن الآخر. فالارتباط بينهما كان يتم عبر الوسيط. وربما كان باندريس ذا نوايا حسنة وأراد أن يوفقهما معاً بالفعل ولكن لأنه يتدبر الأمور بفطرته دون الوعي بأبعادها أساء التصرف وتسبب في فراقهما.

كريسايدى والنظام الاجتماعي

يختلف الحب الذي تحمله كريسايدى لترويلس في طبيعته عن حبه لها. فهي تلتزم بالأعراف الاجتماعية ولا تحيد بمشاعرها عنها. إلا أن نظرتها الواقعية للحب جعلت النقاد يكيلون لها الاتهامات الخاطئة. فاعتبرها روبرتسون وآخرون (١٩٦٥ ص ٤٢٣) امرأة غير جديرة بالاحترام. أما لويس (١٩٥٨) فيجد أنها «تسقط في الهاوية لعدم التزامها بالسلوك القويم» (١٨٩) أما بيوتافني (١٩٨٧) فهو يذهب إلى أنها «تتصرف بخصائص الشريرة» (ص ٢٨).

ولكن الدور الذي قامت به كريسايدى لم ينبع من أهوائها بل دفعت إليه دفعاً بواسطة النظام الاجتماعي السائد. وتستدل على ذلك منذ بداية الحدث، فباندريس

وهو معها، والمتعهد برعايتها - أى خير من يمثل النظام الاجتماعى السلطوى - هو الذى يشجعها على الاستجابة لترويلس بالرغم من احتجاجها فى بداية الأمر. كان باندريس يلعب دور الخصم السلطوى. وما يشير السخرية أنه يدفع بآبنة أخيه إلى حب ترويلس بشئ، من الإجبـار وكأنه يحول الحب إلى وسيلة قهر. بل إن العوامل الميتافيزيقية تعاونة على تنفيذ خطته. ففى الليلة التى يستدرجها فيها إلى بيته كى تقابل ترويلس تهب عاصفة تمنعها من الرحيل وتقع فى الفخ المنصوب لها. ويرى فرانكس (١٩٨٠) أن هذا المشهد يمثل رائعة فى فن الكتابة الكوميديـة لأنه يجمع بين الجاد والقدرى والهزلى، مما يمنحه مذاقاً خاصاً لقارئ هذا العصر . وكان العوامل الميتافيزيقية قد تكاثفت مع المخططات البشرية لإجبـار كريسايدي على الإنعـان وهى ترغب ولاترغب فى أن. وعلى عكس مايرزعه ووبرتسون (١٩٦٥) فهى تستعدي الآلهة وتخاف أن تكون قد انحرفت عن الطريق القويم.

ومنذ بداية الحدث اعربت كريسايدي عن مخالفتها من حيث هى أنشئ. فقد كانت تسعى للحصول على حماية القائد هكتور. ويستغل باندريس ضعفها ليدفعها إلى ترويلس. ومن جانبها فقد بذلت كريسايدي أقصى طاقتها للحفاظ على الأعراف الاجتماعية. فلم تستدرج ترويلس إلى علاقة معها ولم تستسلم لحبه بلا وعى. فلم يحتاجها الحب فجأة مثمما شعر به ترويلس ولكنها تناولت الأمر بجديـة واسترشدت بأراء الآخرين فيه لتقييم بسالته وذكائه ومكانته الاجتماعية. بل إنها درست وضعها الاجتماعى فى حالة اقتضاح علاقتهما ورات أنها لن تلام على ذلك فبينما اعتبر ترويلس حبه لكريسايدي أمرا

خاصا سعى إليه من تلقاء نفسه، لم يكن ذلك هو الحال بالنسبة إلى كريسايدي التى وجدت فى الحب درعاً اجتماعياً لحمايتها. فما تبقيته كريسايدي لنفسها لا يختلف عما يفخاره الآخرون لها، ولا يجوز لومها على ذلك. فبينما حولها ترويلس إلى إله من صنعه رأت هى فيه ما يراه الآخرون. فالأثنان استخدما إرادتهما ليس لتعرف الذات بل لخداعها. ولا غربة فى أن كليهما لم يتبادلا الحديث مع الآخر ولو مرة واحدة.

فهناك معاناة مزدوجة يستشعرها ترويلس عندما يفقد حبيبته مما يترتب عليه فقدان حياته. تلك المعاناة المزدوجة عانت منها كريسايدي أيضاً حينما اضطرتها حاجتها للحماية للاستسلام له، ومرة أخرى عندما رحلت خارج البلاد وابتعدت عنه واضطرت مرة أخرى أن تسعى إلى الحماية لدى ديوميدس. وفى كلتا الحالتين اضطرتها الضغوط الاجتماعية إلى تقبل تلك الحماية ولكن ما تبيحه الأعراف الاجتماعية مرة لاتبنيـه فى كل مرة. وفى الحقيقة تلك هى للنساء المزدوجة. فالحرك الحقيقى للأحداث لم يعد صهقات القدر أو أمزجة الآلهة ولكنه يتجلى لنا فى المنظومة الفكرية للمجتمع المحيط بترويلس وكريسايدي كما يرى بيوتانى (١٩٨٧)، ص (٢١٢).

القوى المعرقلـة للإرادة الذاتية

ويدين فرانكس (١٩٨٧) وآخرين المجتمع الوثنى الذى يعيش فيه الحبيبان والذى لم يكفل لهما الزواج بالمفهوم المسيحي. فالقصيدة تخلص حتى من الإشارة إلى هايمن إله الزواج (ص ٦٥). وفرانكس على جانب من

وإذا كان ترويلس يتعريف على الحب الروحي بعد الموت عندما يشترك مع الراوى فى انتموية تسبح الله وتدعو إلى حب المسيح الذى يفوق كل شئ آخر. فيأتى ذلك لا ليتناقض ما جاء من قبل. فظهور المسيح فى آخر النص يبرز أهمية أن يحيا البشر فى غمار الزمن ويتجاوزوه فى أن، حتى يجتازوا السياج الضيق الذى تفرضه الأنا بمعناها المحدود.

توازن الأضداد فى العلاقات النصية

ولكى يعمى القارئ كيفية الوجود فى زمن واقع واجتيازه فى أن عليه أن يندمج فى الحدث وينشطر عنه. فمعثما خاض ترويلس تجربة اليمة حتى استطاع أن يوازن بين متطلباته الإنسانية وتطلعاته الروحية فعلى القارئ أن يخوض التجربة نفسها ليحقق التوافق بين الإنسانى والروحي. ويؤكد الراوى على هذه الازدواجية فى علاقة الحب بين حين وآخر حتى لاتنفوت القارئ، بينما يظل هو خارج الحدث طوال الوقت. فبينما يندمج القارئ مع الشخصيات فى الحدث يتدخل الراوى ليمنعه من الالتحام التام. ومن ثم يعيش القارئ الحدث عن قرب وعن بعد. فهو يشارك ترويلس فى معاناته الإنسانية لتحقيق ذاته بالحب ولكن تعليقات الراوى تساعده على تجاوز تلك التجربة بروية كاشفة. وكأن المعاناة التى يجتازها الإنسان لنقائصه الإنسانية هى السبيل الوحيد لرؤية الكمال الإلهي. ولكن القارئ يتفوق على ترويلس بقدرته على التحكم فى الزمن بالوعى الذى يتيح له مجاوزة الحاضر ليقرن الماضي بالمستقبل.

الصواب. فعندما تشتمل الحرب وتفرق الأحداث بين الحبيبين لا يستطيع ترويلس أن يتخذ قراراً بشأن كريسبايدى وأرى أن السبب وراء المأساة ليس افتقاد الرياض المسيحية الأبدى كما يزعم فرانكس ولكن لافتقاد ترويلس روح الحسم. فهو يرى عدة مضارح ولكن يترك الأمر فى النهاية لكريسبايدى كي تقرره. وبذلك يكون ترويلس قد شل إرادته باستسلامه لاختيار الجماعة. فقد فوض الاختيار لامرأة تزعم لما تفرضه عليها الجماعة خوفاً من الفضيحة الاجتماعية. فافتقاد مفهوم الزواج هنا لا يرجع لأسباب دينية ولكن لافتقار الحبيبين القدرة على الحسم والاختيار الذاتى.

فى مجتمع تسوده القيم الجمعية يظل الفرد حبيساً فى إطار ضيق من الذاتية. هذه الذاتية المحدودة تعوق مشاركة الحب الفعلية فى أحداث الزمن الواقع. فالوعى بالذات فى سياقها التاريخي يؤدى إلى اكتشاف الحقيقة الأبدية التى تسع فوق الزمان والمكان.

ولكن لم يحدث هذا فى تجربة ترويلس فعندما دامه الحب فى البداية أقسم أن يخوض المعارك من أجل محبوبته. فقد سافر قدراته فى خدمة صنم صنمه من أوهامه لا من أجل قيمة حقيقية دائمة. ويتكرر ذلك فى المعركة الأخيرة فهو يقتل لأنه يحارب بدافع الانتقام الذاتى من الإغريق الذين سلبوه محبوبته فلم يقتل ترويلس ولكنه استسلم للموت حين خارت عزيمته لم يجد بديلاً لقهر جماعته سوى الاستسلام لقهر محبوبته. فقد غلقت صورة الأنا والآخر فى سحابة من الوهم نتيجة لتوثيق الحب.

الخاتمة

تزامن ظهور مفهوم الحب بوصفه قدرة بشرية، مع الوعي بالذات من حيث هي قدرة قابلة للنسج بفعل الإرادة. وقد ساهم كتاب طوق الحمامة لابن حزم في ترسيخ تلك الرؤيا. فلقد خرج عن المفاهيم الاتباعية سواء أكانت عربية أو أفلاطونية التي تعتبر الحب قدراً حتمياً، ليؤكد أن الحب هو استجابة متبادلة بين الأنا والآخر. فهي علاقة واعية وليست صفة تقوم على المراوغة مثلما صورها أوفيد. فالأمر عند ابن حزم ليست مجرد أداة متعة مثلما صورها شعر الغزل بل لديها ما يؤهلها للمحافظة على علاقة إنسانية قوامها التفاعل بين الحسى والفكرى. هذا التفاعل يساهم في تحقيق التوازن الداخلى ونمو الوعي مما يجعل للحب وظيفة أخلاقية، فهو يساعد الفرد على التمييز بين الصالح والباطل. وقد يساعد المفكرين من أمثال ابن حزم على هداية مجتمع إلى الصلاح. وهنا يكتسب مفهوم الحب بعداً دينياً، لأنه يصبح أداة للتعرف على الذات في سياقها التاريخى. فالحب تجربة دينوية تؤدي إلى وعى مكثف بالوجود في سياقها التاريخى. ويؤدي الوعي بالأنا إلى إصلاح ذات الحب وذات القارئ، فالسيرة الذاتية الاستعارية في طوق الحمامة تسجل نمو وعى كاتبها. وعلى القارئ أن يمثل هذه التجارب الشخصية لأبن حزم لفتنفتح بصيرته بوعيه. وإن كان الحب يأتي بوصفه تجربة دينوية ذاتية فإنه يؤدي إلى الصلاح الشامل لتأكيد القيمة الإنسانية. فالحب الدينوى، لارتباطه بالوعي وحرة الاختيار يؤكد الإرادة الإنسانية الحرة التى تسعى إلى الصلاح وهي واعية بذلك وتنفى الصلاح الذى يأتي بالتحول الإعجازى.

فتشوسر يعي تماماً أنه يخاطب مجتمعاً مسيحياً يصنف إلى حكاية حب تأتي من مصادر وثنية. فهو يقوم بدور الوسيط الذى يبرز التلازم بين العالم السفلى والعالم العلوى. وإن كان الحدث في نهايته يؤكد الحب الرجوى فىسائى ذلك بعد الإشادة بدينوية الطبيعة الإنسانية. وهنا تكمن المفارقة. فهو يمسد العلاقة بين الله والبشر في العلاقة بين الشعور والتجربة. فالوعي بالحقيقة الإلهية تتمثله التجربة الشعورية في لحظة التنوير. وبالتالي فالتجربة الشعورية التى تنمى وعى القارئ بدلول الحياة تساعد على تحقيق إرادته. فلا تتحقق الإرادة سوى بالوعي. فالإنسان بالرغم من ضلّته أمام القوى الإلهية، يملك إرادته حتى لو لم تتوفر له القدرة على تحقيقها في الحياة مثلما حدث لترويلس. ولكن ذلك لا يقلل من قيمته الإنسانية مثلما لا يمكن التقليل من قيمة الحياة بتناقضاتها إذا ما قارناها بالكمال الفنى.

لذلك لا يمكننا أن نتفق مع النقاد الذين يزعمون أن القصيدة تقدم حلاً مسيحياً للحب لأنها تبرز حتمية الزواج، حيث يتناقض ذلك مع مفهوم الحب المزوج كما قدمه تشوسر منذ البداية لتلك الطبيعة الجدلية للحب التى تتأرجح ما بين الحسى والروحى من سياق سياسى ودينى تكاد تقترب من المفهوم الدينوى للحب. فقد أصاب تشوسر في تقديم الجرعة المناسبة لتحديث مفهوم الحب بما يتلائم مع المثلى الإنجليزى آنذاك.

يخوض عدة مغامرات تعد بمثابة مراحل لتعرف قدرات الذات في سعيها لبلوغ المراد. وتنتصر عزيمته القوية ليجتمع بمحبوبته ويحقق ذاته. فنحن بصدد تجربة حب دينوية ذات دلالة اجتماعية. ولكن الأهداف القريبية التي سادت أئب للعصور الوسطى تدخلت في الحدث لتغير مساره، وجعلت فلوريس يعتقد المسيحية للزواج من بلانشفلور، مما أساء إلى المفهوم الديني للحب الذي ساد القصة منذ بدايتها. فبدلاً من إنهاء الصراع بين الأنا والآخر بالتوافق الناتج عن إرادة الطرفين استبدل هذا التوافق بمناصرة عقيدة وهزيمة الأخرى - أي التخلي عن الإرادة الذاتية بتحول إعجازي يفرض الإدارة الجماعية.

تلك التعاليم الدينية أكدت التناقض بين الحب الحسي (الوثني) والحب الروحي (المسيحي). واستمر ذلك حتى زمن تشوسر. فنجد في قصيدة ترويلس وكريسايدى يعكس إدراكاً عميقاً بطبيعة الحب الجذلية، فيتراخى له التضاد العاطفي في الحب على شكل صراع بين الاختيار الفردي والقدرة. ولم يمنح الحب لترويلس القدرة على الصمود لأنه لم يكن قوامه التفاعل الإنساني ولكن التوثيق. فقد وقع ترويلس بإرادته اسيراً لهذا المعبود الزائف، مما سجنه في إطار الذاتية العنيفة وأعاق قدرته على تجاوزها لبلوغ ما يتسم بقيمة خالدة. أي بالمفهوم الديني يفشل في أن يرى ذاته في الإطار التاريخي ليحقق الخير العام. وبإدراكه ضرورة كتابة تجربته الإنسانية لتحقيق الخلود الروحي كاد تشوسر يقترب من المفهوم الديني للحب ولكن في نسق ظاهره ديني.

ولم يستمر نمو مفهوم الحب الديني في مساره الطبيعي. ففي أثناء العصور الوسطى افتقدت أوروبا الطابع الديني الذي يبيع المفاهيم العقلانية. ومع ذلك، فقد أشاع كتاب طوبى للحمامة رؤية حديثة جذبت مفهوم الحب في الشعر الطروب والقصص الرومانسية تجديداً ثورياً. أصبح الحب مصدر القوة الإبداعية لكتابة الشعر مما رفع من مكانة المرأة مصدر ألحى الشعري. فلن كانت المرأة هي التي توزع بهذه المشاعر الشعرية الرفيعة فهي ليست بالكائن الوضيع كما اعتقد العامة آنذاك. وإذا كان الأدب الطروب قد أضفى على المرأة الرفع فهو لم يعترف بذلك مساواتها بالرجل. فلذلك رفعها من مكانتها الدنية إلى مرتبة التكليه. فالعلاقة هنا ليست علاقة تبادل مشاعر يبنى على المساواة بل تبادل الامتنة السفلى والعليا. فأصبحت المرأة تشغل الأعلى حيث تهبط على الشاعر الطروب بالوحى الشعري فتصيبه الرفة بفعل إعجازي لا يتدخل فيه الوعى.

وظهرت بعض ملامح الحب الديني في القصة الرومانسية لما يتحده النص السردي من تعدد الرؤى. فهي تعكس علاقة الأنا بالعالم الخارجى أي تمرز بين الحب والتاريخ. وقد سعى الراوى للموازنة بين الأنا والآخر بإتمام الزواج المختلط بين المسلم والمسيحية في قصة فلوريس وبلانشفلور. فالتوافق بين الحبيبين يعتد ليشمل الجماعة مما ينهى الصراع الداخلى والخارجى في الحدث. فتجربة الحب هنا دينوية لأنها تصور انتصار الإرادة الفردية على الجماعية. فتتابع فلوريس وهو

١. توجد منها مخطوطة واحدة في ليدن Leiden Warneriana, 461.
٢. استوعبت الحضارة العربية ملاحق ثقافية عدة استخدمتها من مصادر غير إسلامية كانت قائمة لدى الحضارات القديمة للأقاليم التي تم فتحها، مما يجعلنا نميل إلى تسميتها الحضارة العربية وليس الإسلامية لأنها عريت كثيراً من المجموعات العرقية والجنسية ممن لم يمتنعوا الإسلام بالضرورة، بينما كانت العربية هي لغتها وديانها الحضارية وعلى سبيل المثال كانت ثقافة فريديريك الثاني ثقافة عربية في الوقت الذي كان العرب فيه قد فقدوا قوتهم السياسية، منذ مائتي عام. وهناك أمثلة أخرى لذلك تقدمها مازيا روزا مينوكال (١٩٨٧، ص ٣٥).
٣. مما يدعو للتذكير أن المسيحية نشأت في الشرق. أما الانقسام الذي حدث بين الكنيسة الشرقية والغربية فقد وقع نتيجة أسباب قومية وسياسية وعندما ذكر المسيحية الغربية اتُصِفَ بها المسيحية التي اندمجت مع الحضارة الجرمانية.
٤. انظر مقدمة الترجمة الأسبانية لطرق الصوامع.
- ٥- انظر جوستاف فون جرونوم (١٩٤٨، ص ١١٦ - ١٢).
٦. يرى جان فانيه (١٩٦٨) تماثل بين كتاب الزهرة وكتاب اندرياس كابيلاني الشهير عن الحب الطروب (ص ٢٣).
٧. انظر أيضاً أورتيجا وجاسيت (١٩٥٢، ص ٢٧) وجاريتا جوميت (١٩٥٢، ص ٤١).
٨. يؤكّد أودنج B. O'Donghue (١٩٨٢) وجود تشابه بين الصور البلاغية منا والصور المستخدمة في الشعر الطروب لجوينيتشيلي (ص ٥٨).
٩. انظر على سبيل المثال نيكل (١٩٤٦، ص ٣٧١) وآخرين.
١٠. ولذا لما ذكرته جيفن كان ابن حزم شافعيًا ولكنه أصبح ظاهريًا فيما بعد مما وضعه في صراع حاد مع معاصريه، فلقد تبادل الطرفان الاتهامات بالكفر (ص ١٣).
١١. يؤكّد بيتروف D. K. Petrof (١٩١٤) أن ابن حزم كان ذا حساسية فائقة حتى إننا قد نلمس أثرها في الحياة الجديدة لدانتى عندما يصف لحظات النشوة عند لقاء الأحباء (ص ١٩).
١٢. يخبرنا جونتاليث بالينثيا (١٩٢٨) أن تلاميذه أسسوا «الذهب الحازم» بعد مائة (٧٠).
١٣. يشير هوليس Hollis (١٩٧٣، ص ٨٦) إلى أن أوفيد أبشأ أوجد علاقة بين الحب والوعي التاريخي.
١٤. انظر بيتروف (١٩١٤) وجونتاليث بالينثيا (١٩٢٨) ونيكل (١٩٤٦، ص ٣٨٢) ولوفين برونسال (١٩٤٨، ص ٢٩٢) وجاريتا جوميت (١٩٥٢، ص ٤٦) ودی روجمنت (١٩٥٢، ص ٦٨) وريفيو (١٩٦٥، ص ٢٣) وأودنج (١٩٨٢، ص ٨٧) ومينوكال (١٩٨٧، ص ٧١ - ٨٨) على سبيل المثال لا الحصر.
١٥. رفض بعض النقاد إرجاع الحب الطروب إلى مصادر عربية ومنهم ألفريد جالفروي (١٩٣٤) وأوليس (١٩٥٨، ص ١) وروبرتسون (١٩٨٠) وآخرون.
١٦. تبدو لي دراسة المؤثرات في حد ذاتها غير واقعية. فما تستمدّه إحدى الحضارات عن الأخرى قد يتبدل أثناء عملية النقل إلى مفهوم مغاير تماماً. إن ما تستمدّه حضارة عن أخرى قد يتلون أثناء عملية الانتقال بل قد يكون نسفاً جديداً. لتفاعلات أخرى وتظل أهمية دراسة التأثير والتأثر في قدرتها على إثبات مدى تغلغل الحضارة الاندلسية في الحضارة الأوروبية حتى يستحيل فهم الحضارة الأوروبية بمعزل عنها. فلقد دامت الحضارة الاندلسية في أوروبا لفترة زمنية ممتدة تركت فيها بصمات واضحة عليها. فمن المنطق عليه أنه يصعب تحديد العناصر التي دخلت

- وتفاعلت مع الحضارة الأوروبية مهما تحيرتنا النقة في جمع الأسانيد. ومع ذلك لا يمكننا تجاهل المفاهيم الثقافية العربية التي تشرها عصرها. فكله إن تلون هذه المفاهيم في الحضارة عامة يحفر علامات بارزة على طريق تطور البشرية جمعاء.
١. تعتقد ملتريكي (١٩٧٧) أن كتاب ابن حزم يختلف تماماً عن أعمال التروبادور وأنديرياس كابيليانس Andreas Capellanus. فهي تجد أن كتابه فن الحب المصانق De Arte Homeste Amandi هو عمل أدبي ساخر (ص ٢٤٦).
٥. قدم العديد من النقاد دراسات عن أثر طرق الصامعة على الأدب الأنطلسي والأسباني. ومنهم نيكال (١٩٤٦) وأمريكو كاسترو (١٩٤٨، ص ٤٣) وجارثيا جوميت (١٩٤٢، ص ٤٩ - ٥٧) وجيفن (١٩٧١).
٦. قام جافروى Jeanroy (١٩١٣) بتجميع لقصائده. ويقول جيوم التاسع في أبياته: «من حق القوم أن ينالوا مايشتهون ليجتلبوا المتعة» (١٠١١ - ١٢١١).
٧. لقد أثبت أسبن بالاثوس مدى استفادة دانتي من الفلسفة العربية. ويجد بريغو (١٩٦٥) تشابها بين دانتي وشعراء الصوفية فهو يعتبر الحب جزءاً من الفلسفة. وكتابه عن الحب L'amoroso Convito هو رسالة فلسفية عن الحب والشعر. يتمثل فيه بابن داود وابن حزم والغزالي. كما يؤمن بالكيمياء الإلهية. فهو يشعور حول فكرة الحب كمصفو إبداعي (ص ١٧٣).
٨. بين روجمون Rougemont (١٩٥٦) أوجه التشابه بين الدينين في العقل الأوروبي خلال العصور الوسطى (ص ٩٩).
٩. قام أوتنج (١٩٨٧) بدراسة العلاقة بين الفلاسفة العرب والشعر الفلسفي الإيطالي. وهو يشير إلى مدرسة التروبادور في طشقند التي كان يطلق عليه برناردونتا دي لونا Bonauanta de Luca مدرسة الأسلوب الجديد. وقد استخدم الحب في قالب فلسفي يعامل المرأة ككائن يشبه الملائكة. وقد بلغ هذا التقليد أوجه في قصيدتي دانتي الحياة الجديدة والجزء الخاص بالفردوس في الكوميديا الإلهية (٢٥٩). انظر أيضاً مونيغال (١٩٨٧، ص ٧١ - ٧٦).
١٠. انظر نيكال (١٩٤٦)، ص ٣٩٥ وإيلي بروغنسفال (١٩٤٨، ص ٢٩٦).
١١. انظر أيضاً أورتيجا وجاسيت (١٩٥٢، ص ٦٧) وروجمون (١٩٥٧، ص ٦٨).
١٢. انظر روجمون (١٩٥٧). كما يضيف أن هذا المفهوم مأخوذ عن مذهب «الشاكتي» أو عبادة المرأة. الأم: العذراء. وهي علاقة بالمرأة تزدهر إلى التتوير. وهذا يبين مدى استعانة الغرب بالرموز الشرقية.
١٣. انظر ملتريكي (١٩٧٧، ص ١٤٠).
١٤. تجد مينيغال في هذه الفصحة رومانسية أركوسين ويتكوييت عدداً من الصور والإيماءات المستمدة عن الثقافة العربية بل إنها تملحن صورة لعالم سماته عربية.
١٥. انظر بارون (١٩٦٧، ص ١٨٣). وفقاً لكير W. P. Ker (١٩٥٥) تعد من أقدم القصص الرومانسية الإنجليزية (ص ٨٩).
١٦. يعتقد بريغو (١٩٦٥) أن الحكام الأسبان لم يزعوا أنهم حماة الدين (٦١ - ٧٠).
١٧. يقول بريغو (١٩٦٥) إن الحب الطروب الذي ساد غنائيات التروبادور والرومانسيات قد وفد إلى إنجلترا مع المدرسة الكلاسيكية. فالإنجليز الذين ذهبوا إلى إيطاليا لتلقي الدراسات الكلاسيكية، نهلوا من الأدب الرومانسية والشعر الطروب بدلاً منها (ص ١٩١ - ١٩٤). فقد اتخذ تشومس كتاب فيلو ستراتو Filostrato ليوكانثيو Boccaccio نموذجاً لترويلس وكريسايد. وقد أشارت عدة دراسات إلى الأواصر بين العملين. ولكن ما يهنا في هذا الخصوص هو أن القصصيتين تتحدوران حول موضوع الحب الطروب.
١٨. لا يلمس نيكال كوجويل (١٩٧١) وجو تشومس في القصيدة مثلاً يفرض المؤلف تصوره في رومانسية طروادة Roman de Troye لبولوا دي سان مور Benoit de st. Maure، أو في فيلو ستراتو ليوكانثيو. فتشومس ينفصل تماماً عن الحدث بل إنه يدعي باستمرار أنه تعوزه الخبرة في مسائل الحب (ص ١٧).

المراجع

- ابن حزم، أبو محمد على بن سعد، ١٩٨٦، طوق الحمامة في الألفة والإيلاف، مقدمة فاروق سعد، بيروت: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر.
- ١٩٨١ الأخلاق والسير في مداواة النفوس. تحقيق الطاهر أحمد مكي، القاهرة: دار المعارف.
- ابن دأود، أبو بكر محمد ابن أبي سليمان الأصفهاني، ١٩٣٢، كتاب الزهرة، تحقيق نيكل وإبراهيم طوقان، شيكاغو، طبعة جامعة شيكاغو.
- ابن القيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، ١٩٥٦، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق أحمد عبيد، القاهرة: مطبعة السعادة.
- الطاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، القاهرة مكتبة وهبة ١٩٧٧، دار المعارف، ١٩٨١، دار الهلال ١٩٩٢.

Works Cited

- Anerbach, Erich. 1964. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. by Willard Tresk (N.J. Doubleday Anchor books).
- Arberry, A.J (trans.) 1953. *The Ring of the Dove: A Treatise on the Art and Practice of Arab Love*. By Ali Ibn Ahmad Ibn Hazm (London: Luzac & Co).
- Asin Palacios, Miguel. 1926. *Islam and Divine Comedy*, trans. Harold Sunderland, intro. Duke of Alba (London: J. Murray).
- Barron, W.R.J. 1987. *English Medieval Romance* (London: Longman).
- Boitani, Piero. 1982. *English Medieval Narrative in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, trans. Joan Krakover Hall, (Cambridg: The University Press).
- Briffault, Robert. 1965. *The Troubadours*, Trans. by author (Bloomington: Indiana University Press).
- Castro, Americo, 1952. *El Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita* 'Comparative Literature, IV, 3 (Summer) PP. 193- 213.
- Coghill, Nevill, trans. 1971. *Geoffrey Chaucer Troilus and Criseyde* (Middles: Penguin Books).

-
- Ferrante, J.M. (1975). *Woman as Image in Medieval Literature, From The Twelfth Century to Dante*. (N.Y. Columbia University Press).
- Florin and Blanche fleur. 1927. Ed. A.B. Taylor (Oxford: The Clarendon Press).
- Frankis, John. 1979. *Paganism and pagan Love in Troilus and Criseyde Essays on Troilus and Criseyde* ed. Mary Salu (Suffolk: D.S.Breuve).
- Garcia Gomez, Emilio. 1951. 'Un Precedente y una consecuencia del Collar de la Paloma', *Al- Andalus*, XIV, PP. 309- 30.
- (trans). 1952. *El Collar de la Paloma. Tratado sobre el amor de los amantes de Ibn Hazm de Cordoba*, prologo, Jose Ortega y Gasset (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones).
- Giffen, Lois Antia. 1971. *Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre* (London: University of London Press).
- Gonzalez Palencia, Angel.1982. *Historia de la literatura arabigoespanola* (Barcelona: Editorial Labour).
- Hamlin, Cyrus, 1982. *The Consience of Narrative: Toward a Hermeneutic of Transendence*, *New Literary History*, 13, 2 (Winter), PP. 205- 30.
- Hollis, A.S. 1973. *The Ars Amatoria & Remedi Amores, Ovid*, ed. J.W. Binns (London: Routledge and Kegan Paul), PP. 84- 115.
- Jeanroy, Alfred. 1913. *Les Chansos de Guillaume IX. due d' Aquitain* (Paris: Les Classiques Fencais du Moyen Age).
- 1934. *La poesie Lyrique des troubadours* (Paris: Les Classiques Francais).
- Ker, W.P.1955. *Medieval English Literature*(London: Oxford Universty Press).
- Kosman.L.A 1967. *Paltonic Love, Facets of Plato's Philosophy*, ed. W.H.. Werkmister (Amsterdam:Van Gorcum), PP. 53- 79.
- Levi- Provencal. E. 1948. *Islam d' Occident: Etudes: d' Histoire Médiéval* (Paris: G.P. Maisonneuve).
- Lewis, C. S. 1958. *The Allegory of Love, A Study in Medieval Tradition* (N.Y Oxford University Press).
- Menocal, Maria Rosa. 1987. *The Arabic Role in Medival Literary History* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press).
- Meltzki, Dorothee. 1977. *The Matter of Araby in Medieval English* (New Haven: Yale University Press).
- Nichols, Stephen G. 1985. *Amorous Imitation: Bakhtun, Augustine and Le Roman d' Eneas, Romance, Generic Transformation*, ed. Kevin Brownlee & Mariana Scordilis Brownlee (Hanover & London: University Press of New England), PP. 47- 73.
-

-
- Nykl, A.R. 1946. Hispano - Arabic Poetry and its relation with the Old Provençal Troubadours (Baltimore: J.H. Furst Co).
- O' Donoghue, Bernard. 1982 The Courtly Love Tradition (N.J: Manchester University Press).
- Ovid. 1977. *Ars Amatoria*, ed & introd. A.S.Hollis (Oxford: Clarendon Press).
- Petrof, D.K.(ed). 1914. *Tauq Al-Hamama*, publie d' après l'unique manuscrit de la bibliothèque de l'université de Leide (Leida: Imprimerie Oriental).
- Plato, 1955. *Protagoras, Symposium. Phaedo & The Republic*, trans. Benjamin Jowett, ed. introd. Scott Buchanan (N.Y.The Viking Press).
- Robertson, D.W.1962. A Preface to Chaucer: Studies in medieval Perspectives (N.J: Princeton University Press).
- 1970. *The Literature of Medieval England* (N.Y.McGraw Hill Book Company).
- Robinson, F.N.ed. 1974. *The Works of Geoffrey Chaucer* (Oxford: The University Press, 1974). *Troilus & Criseyde* pp. 305- 479.
- Rougement,Denis de 1957. *Love in the Western World*, trans. Montgomery Belgion (N.Y.Doubleday & Anchor Books).
- Spearing A.C. 1976. *Chaucer: Troilus & Criseyde* (London: Edward).
- Vadet, Jean- Claude. 1988 *L'Esprit Courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire* (Paris: Editions G.P.Maisonneuve et Larose).
- Vinaver, Eugène. 1971. *The Rise of Romance* (Oxford: Clarendon Press).
- Von Grunebaum, Gustave. 1948 The Nature of the Arabic Literary Effort, *Journal of Near Eastern Studies*, VII, pp. 116- 21.
- 1953. *Medieval Islam: A study in Cultural Orientation* (Chicago: University of Chicago Press).
- Weintrub, Karl 1975. *Autobiography and Historical Consciousness*, *Critical Inquiry*, I, 4 (June), pp. 821-48.
-

نميمة بنميمة

لكنني سأترك سليمان فياض الآن لأتوقف قليلا أمام كتابه الشائق «النميمة» نبلاء وأوياش» الذي نشره أخيرا وفرغت منه في جلسة واحدة متقبعا هوأى في الحصول على مزيد من المعلومات التي تخفى على الكثيرين.

وإذا كان الكاتب قد أورد لكلمة النميمة تعريفات متعددة - كنت أجهلها وأنا المتخصص في اللغة العربية وأدائها مطه - فإننى سأستعملها هنا بالمعنى الشائع، معترضا ومعى كل القراء على التعريفات الأخرى التي ذكرها ومنها «الكتابة.. روية الأقدام.. وانتشار الرائحة ولعة اليباض في السواد..» إلخ ولا أزيد الكاتب علما هنا بأن الكلمات تموت وتحييا وتغير أماكنها ومهانيها وتنتقل من الفصحى إلى العامية بشكل دائم، وخذ مثلا كلمة «بجح» التي تعنى الآن سوء الأدب



حول صيغ الفعل الثلاثي في اللغة العربية.

وكتك أحيانا أقاطعه بسؤال عن الموضوع الذي يقشئ أسرار، فأجده ماضيا في حديثه لأنه ثقيل السمع - ويدهشنى كيف أتبع له أن يعرف كل هذه الأسرار؟

الصديق سليمان فياض نبع أسرار وحكايات لا ينضب، وماحب طريقة خاصة وجذابة في الحديث لأنه قصاص مجيد.

كان يدخل علينا في «إبداع» - بعد أن تركها مغاضبا، وإن كان قد عاد إليها ثم تركها مغاضبا مرة أخرى - فينسى كل منا ما يشغله ونهئى أنفسنا لتناول وجبة متنوعة ومثيرة من نميمته - بالمعنى المعروف - التي تبدأ من أخبار صاحبة المطعم الشمطاء التي لا تنى تبحث عن الشباب، إلى فضائح الأبناء الذين استبد بهم السكر ليلة أمس، إلى أسرار اصحاب شركات توظيف الأموال ومستشاريهم من رجال الدين والصميين وكبار المسئولين - لم تكن هذه المعلومات قد أنهت بعد - إلى الإحصاءات الدقيقة عن الدخل القومي، والإحصاءات التي سجلها

والتطاول وتجاوز الحد.. لقد وريت الكلمة في حديث «أم زرع» الذي لأريب أن الصديق سليمان يعرفه بمعنى التعميل؛ فالمرأة تقول معترضة بمعاملة زوجها لها:

«أناس من هكلى أننى، وملا من شحم عفسدى، ويجعثنى فيجحت إلى نفسى»

والمعنى هنا أنه عظمى فعمظت في عين نفسى.. فإين هذا المعنى من كلمة بجع بمعناها الشائع الآن؟

لقد رجح بى كتاب سليمان فيباض هذا الى كتاب «المرايا» نجيب محفوظ، كما لايد أن يحدث مع أى قارئ، ولا أدري كيف فات على الصديق سيد خميس ملاحظة هذا هو يعرض الكتاب؟ وحين نشر كتاب المرايا مسلسلا أثار مناقشات لا تنتهى، واذكر أن صلاح عبدالصبور سألنى مستكرا: كيف لم تعرف صفاء الكاتب؟ إنها الأخت الكبرى لذلكثرة (....) ألم تلاحظ الاسم؟ وكان يحى حقلى يسألنى حين تلقى: هل عرفت عن من تحدث نجيب محفوظ هذا الأسبوع؟ فلما انتهى نشر الكاتب قال لى يحى حقلى متفهدا بإرتياح

.. الحمد لله أنه لم يتذكرنى.

ولكن الفرق بين كتاب المرايا وكتاب النعمة أن شخصيات الأول كانت من جيل نجيب محفوظ التى لا

نعرف عنها الكثير، أما شخصيات سليمان فأغلبها من جيلنا، لذلك كنت ألث وراء صفحات الكتاب مستثارا ممتحنا.. بعد ربع قرن من التسكع وبسط القاهرة، مسرح أغلب حوادث الكتاب - ذكائى فى التعرف على الشخصية، ولم أكن أضيق نرجا إلا حين يقطع على سليمان فيباض الطريق فيصروح باسم الشخص الذى يرسم صورته، هنا كسان الفجر يتملكنى وأحسن أننى اقرأ إحدى القصائد القديمة التى عنوانها «وقال ممدوح..» لأنه فى هذه الحالة لا يذيع أسراراً ولا يترك لى شيئا أكتشفه بنفسى.

والشخصية المثيرة فى هذا الكتاب هى شخصية الأستاذ اولى الشخصيات، وقد عرفته بعد جهد، وتبست قلب الأيام به، وتذكرت حضوره الدائم فى مقهى ريش وانتصاره المستمر على مجاليه وضمته العالية التى كان يقطعها السعال. وواضح أن المؤلف يصنفه مع التيلاء: فهو الذى حوله عن قراءة روايات الجيب والروايات البوليسية وقاده إلى طريق القراءة المثمرة حين التقيا فى مكتبة المنصورة، وأن يقدح فى نيله أنه «كان دائما يلبس جلبابا على اللحم ويضع فى قدميه قبقايا، وكان الوحيد بين قراء المكتبة الذى يبدو بهذا المظهر الفردى للعجيب فى مكتبة لهما احترامها..» لأنه بالإضافة

إلى أنه نبه سليمان فيباض إلى ما يجب أن يقرأه، ولم تكن له به معرفة من قبل، رأى فى المكتبة شابا لم يزل خطأ من التعليم فعلمه القراءة والكتابة فى سنة، وأغواه فحصل على الشهادة الابتدائية فى سنة، وعلى الثانوية العامة منظم قديم فى ثلاث سنوات بدلا من خمس سنوات، والتحق بالقاهرة بقدرة قادر - وهو الشديد للسذبة - بكلية الحقوق، ثم بالكلية الحربية وصار محققا رفيع المنصب بالقوات المسلحة - فهذه سمات النبلاء الذين يمدون يد العون للناس جميعا.

ولكنى دهشت (صعقت) ليس لأن هذا النبيل ذهب مع المؤلف وأصدقائه إلى بيت أحد أصدقائهم فى المعادى فظل يأكل اللحم بالعظم حتى اضطر أمام الجميع أن يتقيا ما أكله.. ليس لهذا فقط وإنما لأن الكاتب روى عنه هذا الموقف:

«... ويزته عصر يوم فى بيته، وجلسنا بفريدة واسعة نرشف الشاي، وكانت أمامنا على الجانب الآخر على حافة المزارع فيلا أنيقة واسعة الشرفة (لذا) هذه شرفة وتلك فريدة؟) وراينا فتاة سيدة جالسة تقرأ فى مجلة وقد ارتدت بنظولنا أزيق ويلوزة بيضاء عارية الذراعين ويجانها كلب أبيض صغير للغاية، وفوجئت بالأستاذ مصمض شففيه للكلب فى حركة قبيلات متواليه،

وبهشت إذ رأيت الكلب يستجيب للبرصة ويقبل علينا عابدا صاعدا فرأنا الأستاذ.. وسبق الأستاذ الكلب إلى سريريه (والكاظم يجري وراءها بالطبع) وأرتني عليه فاتحا ساقيه للكلب وفي الحال رأيت الكلب يدخل بين ساقي الأستاذ شارعا لسانه.. بهشت وراح الأستاذ يضطك، وكانت الفتاة السيدة تنادي: ساكس.. ساكس، وحمل الأستاذ الكلب إلى الشرفة وأنزله. واستجاب لنداء سيده، وسألت الأستاذ في دهشة: لماذا فعلت ذلك؟ فقال لي: الكلب يري مهمة لسيده التي لا يزيها رجلها.. وقال لي: لوخبرت المرأة بين الكلب ونوجها لاخترت الكلب»

قلت لنفسى بعد أن أصبت بفصمة قائلا: هذا هو أستاذ الأدب والفلسفة والسياسة؟ وجدت الله أن يحيى حقى - الذى كان بالغ الحدة في مثل هذه المواقف - لم يقرأ هذا الكلام، وإلا ما تماك نفسه من الفخض، كان سيقت مرتعشا يضرب الأرض بعصاه قائلا بصوت يخفقه الالم: إيه ده يا سليمان؟ إيه يا أضى الكتابة السُمجة دى؟ أفندم؟

تركت الكتاب متحيرا: إذا الأستاذ نيبيل أو من الأوباش؟ (لا أعرف مفرد أوباش) وعلى طريقة اللجاجة الأزهرية المشهورة أسأل المؤلف سادو الألف واللام في كلمة

الأستاذ هنا؟ أهى للتعريف؟ أم للعهد؟ أم للاستغراق؟ أو فيها وجهان؟ وكيف يفعل الأستاذ أو أى أستاذ شيئا كهذا؟ وإذا كان فعله فما معنى نقله إلينا؟

ولكن المؤلف يترك نفسه على سجيته وهو يفتح أسرار الأوباش ومواقفهم المخزية وحرصهم على أخذ كل شئ.. بلئ سبيل ولعبهم على كل الحبال.. وهو هنا موفق إلى أبعد حد، وإن كانت كلماته تطف في كثير من الأحيان عن الشخصية التي يرسمها، لأنه يذكر أشياء بالغة الخصوصية كالسرقات التي اشتهر بها فلان والكرم المبالغ فيه لفلان لأسباب لا علاقة لها بالكرم.

ونعود إلى الكاتب الصديق سليمان فياض.. لقد رسم هو أيضا لنفسه صورة دقيقة، فهو أدهم أبطال الكتاب والشاهد على أحداثه، وهو وإن لم يسرف في الحديث عن شخصه إلا أنه زودنا بما يكفى من المعلومات لكي نعرفه «هسيك من القلادة ما أجاط بالعنق» فنحن نعلم منه أنه كان عند الأستاذ ذات أصل وراءه يرجو زوجته أن تعطيه نقداً يخرج مع صاحبه سليمان وبعد استعطاف وقيلات أعطته الزوجة خمس سجانر وعشرة قروش.. وهنا تنبه الكاتب أن للأستاذ أربعة جنينها كان قد اقترضها منه منذ سنوات فقرر أن يردها إليه. ونعلم

منه كذلك أنه زار أحد أصدقائه وجلس مع صديق آخر ينتظران أن يخرج المضيف من الحمام وفي هذه الفترة أخذ المؤلف يقلب صفحات بعض الكتب الموضوعية على المكتب وكانت كلها كتباً ضخمة مترجمة فوجد صديقه قد قوس على صفحات بكاملها من تلك الكتب وكتب بجانبها بالقلم الرصاص «تنفع فى فصل كذا بكتاب كذا» أى أن ذلك الصديق كان كما قال المؤلف لصديقه:

«أرايت؟ صاحبنا يكتب بطريقة القصر والنسق وأشك أنه يسطو ويحسن الصياغة وفن الإخفاء» حدث كل ذلك والصديق فى الصمام.

وكرر المؤلف كثيرا كلمة «يرتزق» وهو يتحدث عن نفسه، إذ كان يلتقى ببعض أصدقائه على سلم الإذاعة فيسأله أحدهم: إله أين؟ فيجيب «ارتزق» وتكررت هذه الكلمة بموقف غريب حدث مرات أيضا في إبداع حين علت مع فترة قصيرة: إذ كان رئيس التحرير يسأل عادة عن رجل يعمل معنا فى الإدارة فيجيب أحدا: عنده عمل فى الهيئة وينتهى الموقف، ولكن سليمان يضيف فضولا من القول: «يستزق».

ولا يتم الحديث عن صديقنا سليمان فياض إلا إذا ذكرت أنه كان فى تلك الفترة يحضر الى مجلة إبداع بعد الساعة الثانية.. ويبدأ

العمل مع الذين حضروا منذ الثامنة صباحاً.. وكنت أقول له أن مواعيد الهيئة من الثامنة إلى الثانية لأننا لسنا مؤسسة صحفية.. وفي الساعة الخامسة مساءً وفي تلك الساعة التي ترد الملاح إلى داره حتى لو كان في عرض البحر، حين تمتزج الرطوبة بالحر أسمعه يصيح بصوت لا أثر فيه للتعب الذي يقتلنا: هات دور شاي يا... فأقول لنفسني: ألا يؤرقه الشوق مثلنا للذهاب إلي البيت في هذا الح القاتل؟

ووفقاً لنظريته بأنه ليس هناك أبيض فقط أو أسود فقط أنكر باعتزاز أنه حمل إلى ذات مرة مجلة الآداب أيام مجدها، وقال لي: إن سهيل إدريس يطلب منك أن تنقد قصص هذا العدد، ولما كنت كاتباً مبتدئاً - وما زال - فقد أدركت أن سهيل إدريس لا يمكن أن يكون قد عرفني من القصص الثلاث التي نشرتها في الآداب، وأن هذا الموقف هو مبادرة من سليمان فياض وجده، ولاتسل عن فرحتي يوم أخذت الجنيهاً الخمسة مكافأة لي على

هذا النقد... فقد كنا ننشر القصص في الآداب بلا مقابل.

وأذكر أخيراً أنه كان يبادر بنشر قصصى في إبداع - قبل أن أعمل بها - فور تسلمها، ويقول مجاملاً: أنت بتكتب كويس.

كل هذا يزيدني حيرة ويجعلني عاجزاً عن فهم شخصية سليمان فياض، وإن كان لم يقلل من متعنى بقراءة كتابه البديع؛ فليس هناك أعذب من النجمة.

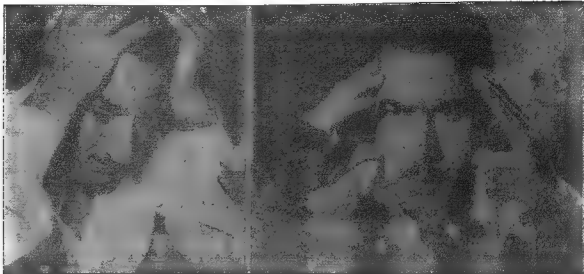


ينتج التلفزيون المصري الأفلام السينمائية (أي المصورة بكاميرات السينما) من مختلف الأجناس والأطوال منذ بداية إرساله عام ١٩٦٠، مثل كل محطات التلفزيون في العالم، ولكن الغالبية من أفلام التلفزيون المصري، وخاصة الأفلام التمثيلية الطويلة لم تساهم في تطور السينما في مصر. وأخيراً، وبعد ٣٥ سنة، أنتج التلفزيون عام ١٩٩٥ فيلم «ناصر ٥٦» لإخراج محمد فاضل الذي عرض في افتتاح مهرجان القاهرة الأول للتلفزيون ذلك العام، وعرض في دور العرض بمصر ابتداء من الخامس من أغسطس ١٩٩٦، والذي يعتبر أول مساهمة كبيرة من التلفزيون في تطور السينما في مصر.

«ناصر ٥٦» أول فيلم مصري من نوع الدراما التسجيلية (النوكيو - دراما)، وهو نوع من الأفلام يوجد في العديد من بلاد العالم، ولكنه لم يوجد من قبل في مصر أو العالم العربي. ويقوم هذا النوع من الأفلام على استعادة الوقائع التاريخية بالتمثيل، وباستخدام الحوار الحقيقي ما أمكن ذلك، مستخدماً محاضرات بعض الاجتماعات أحياناً، كما في فيلم «التحرير» السوفيتي الشهير الذي أخرجه يوري اوزيروف عن الحرب العالمية الثانية، كما أن «ناصر ٥٦» أول فيلم مصري يصور بالأبيض والأسود في عصر الألوان، رغم أن نصف أفلام مصر والعالم صوّرت بالأبيض والأسود، وسوف يظل الأبيض والأسود ما بقيت السينما، ورغم أنه ليس من المنطقي فرض الألوان على كل الأفلام، فضلاً عن أن الأبيض والأسود ليسا لونين كما هو شائع، وإنما اللون بكل معنى الكلمة. وقد تحول فيلم «ناصر ٥٦» إلى حدث هام في تاريخ السينما في مصر منذ بدء عرضه العام بإقبال الملايين على مشاهدته، وبما أثاره من مناقشات سياسية في الصحافة والشارع.

ناصر ٥٦

حدث هام في تاريخ السينما في مصر



التمثيل أحمد رمزي في دور عبد الناصر

ولد محمد فاضل في الإسكندرية في الخامس والعشرين من يونيو ١٩٢٨، وتخرج في كلية الزراعة عام ١٩٦٠ حيث بدأ حياته الفنية مخرجاً في المسرح الجامعي، وعمل في التلفزيون المصري حيث أخرج العديد من مسلسلات الفيديو الناجمة أولها «القاهرة والناس» عام ١٩٦٨، كما أخرج تسعة أفلام سينمائية منذ عام ١٩٧٢ أربعة أفلام قصيرة (أقل من ساعة) وخمسة أفلام طويلة (أكثر من ساعة). أما أفلامه الطويلة فهي أربعة (شقة في وسط البلد ١٩٧٧ - حب في الزنزانة - ١٩٨٢ - طالع النفل ١٩٨٨ - ثم ناصر ٥٦) والفيلم التسجيلي «العبد لله والناس» عن صلاح جاهين عام ١٩٧٤. أما أفلامه القصيرة فهي ثمانية «واحد» «اثنين» «صفرة» التمثيلية عام ١٩٧٢ والفيلم التسجيلي «الاستعراض الأخير» عام ١٩٧٤ عن آخر استعراض للجيش الإسرائيلي في القدس قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣، والفيلم التسجيلي «الفنان والرحلة» عن حسين بيكار عام ١٩٧٤.

الرمزي جمال عبد الناصر

يبدو فيلم «ناصر ٥٦» عن تأميم القناة السويس عام ١٩٥٦، وهو أول فيلم تمثيلي عن جمال عبد الناصر قائد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. وفي كل أعماله التلفزيونية أو السينمائية أي الصورة بكاميرات الفيديو أو كاميرات السينما يعبر محمد فاضل عن موقف سياسي «ناصري»، وكذلك كاتب السيناريو والحوار محفوظ عبد الرحمن، وهو من كبار كتاب الدراما التلفزيونية، كما أنه قاص ومسرحي بارز، ولكن اختيار قرار عبد الناصر بتأميم قناة السويس كموضوع لأول فيلم تمثيلي عنه لا يرجع إلى كين المخرج والكاتب من «الناصريين» فقط، فإيا كان الاتجاه السياسي لأي كاتب أو مخرج في مصر أو في أي مكان في العالم لا أحد يستطيع إنكار أن تأميم قناة السويس كان الحدث الأهم في تاريخ ثورة يوليو، وفي تاريخ عبد الناصر، ومن أهم الأحداث في النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي على مستوى مصر والعالم العربي والعالم.

كان هناك عالم ما قبل السويس، وبعد التلميع أصبح هناك عالم آخر.

يتكون بناء الفيلم من مقدمة وفصل طويل وخاتمة، وتصور أحداثاً في بربوني في يوغوسلافيا، والقاهرة والإسكندرية في مصر عام ١٩٥٦. المقدمة عن زيارة عبد الناصر إلى بربوني واجتماعه مع تيتو ونهر، وهناك يعلم رفض البتة الدولي تمويل مشروع السد العالي. والفصل الطويل يبدأ مع عودة عبد الناصر إلى القاهرة، وتكبيره في تسمير القناة، ومناقشاته مع زملائه من ضباط الجيش الذين قاموا بالثورة، والوزراء والخبراء، وتكليف الضابط المهندس محمود يونس بوضع خطة لإدارة القناة في سرية تامة للسلطة دون محاولات التخريب واجهاض القرار. أما الخاتمة فتبدأ بعد إعلان القرار يوم ٢٦ يوليو في الإسكندرية في خطاب العيد الخامس للثورة وتنفيذ الخطة، حيث نرى ردود فعل القرار، وبداية العدوان الثلاثي الإسرائيلي البريطاني الفرنسي، ثم خطاب عبد الناصر يعلن المقاومة من منبر الأزهر في النهاية.

الدراما التسجيلية الكلاسيكية تعني عدم استخدام مشاهد أو لقطات تسجيلية، وإنما تمثيل كل الوقائع، ولكن فيلم «ناصر ٥٦» يستخدم مشاهد ولقطات تسجيلية في المقدمة والخاتمة، ولا توجد مشكلة من حيث المبدأ في ذلك ولكن أسلوب استخدام هذه المشاهد واللقطات في الفيلم ليس له منطق واضح، فنحن نرى لقطات تسجيلية لاستقبال عبد الناصر في بربوني، ونرى أحد الممثلين يقوم بدور نهر، ولكننا لا نرى تيتو سواء الحقيقي أو عن طريق أحد الممثلين، وفي الخاتمة نرى مثلاً يقوم بدور مزاريس رئيس وزراء استراليا الذي رأس اللجنة الخماسية للتفاوض مع عبد الناصر، ونرى إيدن في مشاهد ولقطات تسجيلية ولكننا لا نرى بن جوريون على الإطلاق. وهذا فضلاً عن ضعف المشاهد واللقطات التسجيلية التي تم اختيارها، ومن المعروف

أن هناك كمية كبيرة من الوثائق السينمائية عن أزمة السويس في مختلف الأرشيف.

ويستخدم الفيلم الصفحات الأولى من مصحف مصرية وأجنبية، ولكنه لا يقدم الصحف الأصلية، وإنما يلحق عناوين مكتوبة خصيصاً على مصحف قديمة. غير أن المشكلة الكبرى في أول دراما تسجيلية مصرية عدم توثيق المشاهد التمثيلية بكتابة زمان ومكان الأحداث على الشاشة، فهناك مشهد واحد مؤرخ طوال الفيلم، وهو مشهد مدير المخابرات يحاول اللحاق بالرئيس قبل أن يعلن قرار التأميم ليقدّم تقريراً عن القوات البريطانية في المنطقة حيث يكتب على الشاشة «الإسكندرية بعد ظهر يوم الخميس ٢٦ يوليو ١٩٥٦».

أول مشاهد الفيلم جمال عبد الناصر يرفع العلم المصري على مبنى البحرية في بورسعيد يوم ١٨ يونيو ١٩٥٦ وهو آخر مبنى خرجت منه قوات الاحتلال البريطاني بناء على اتفاقية الجلاء التي وقعت في ١٨ يونيو ١٩٥٢: يرفع عبد الناصر العلم المصري، ولكن عينه تقفب إلى علم آخر في نفس الموقع هو علم هيئة قناة السويس الدولية، كتلة علم دولة داخل الدولة، وآخر مشاهد الفيلم خطاب إعلان المقاومة من منبر الأزهر يوم الجمعة ٩ نوفمبر، ودأ على العدوان الذي بدأ يوم ٢٩ أكتوبر. ولكننا لا نعرف مكان وزمان المشهد الأول أو المشهد الأخير من الفيلم ذاته، وقد أدى عدم التوثيق إلى إضعاف الممثلين، إذ أصبحا: عبد الناصر يرفع العلم، عبد الناصر يعلن المقاومة على نحو إخباري أفقد المشهد الأول إيماءاته الدرامية، وأفقد المشهد الأخير بلاغته العميقة.

ويقدر نجاح السيناريو والإخراج والمونتاج الذي قام به استاذ المونتاج كمال أبو العلا في الفصل الطويل أو صلب الفيلم، بقدر ما نلاحظ الكثير من الاضطراب في المقدمة والخاتمة، فالمتفرج لا يشعر أنه في بربوني، ويختلط عليه الأمر خاصة عندما يتحاور عبد الناصر مع عبد اللطيف

البغدادي عضو مجلس قيادة الثورة ومحمود فوزي وزير الخارجية. وفي الخاتمة لا يستطيع المتفرج متابعة ردود فعل القرار، وبداية العدوان، ويريثك إزاء الانتقال بين المشاهد والقطاعات التسجيلية والمشاهد التمثيلية وأغانى المعركة (هذه ارضي انا - الله اكبر) حتى أن النهاية تأتي على نحو مفاجئ من الناحية السينمائية وتبدو مبتورة رغم أنها تمثل نروة درامية بإعلان المقاومة.

إننا لا نضع الفيلم، وإنما نراه كما أنه صناعاً على الشاشة، ولكن المتفرج لا يملك إلا أن يسأل لماذا لا نرى وقائع العدوان الثلاثي من البداية وحتى نهاية الأزمة، ولماذا لا نرى ردود الفعل في الشوارع المصري وفي الشوارع العربي والشوارع الأجنبية حيث قامت المظاهرات العاشدة تؤيد مصر حتى في لندن، أو في عبارة أخرى لماذا لا نرى «العصر» الذي اتخذ فيه عبد الناصر قرار تأميم قناة السويس.

لم يكن تأميم قناة السويس مجرد رد فعل رفض البنك الدولي تمويل بناء السد العالي، ولا كان أخذاً بالثأر للفلاحين الذين ماتوا في حفر قناة السويس في العقد السابع من القرن التاسع عشر، ولا استرداداً للحقوق التي يحصل عليها الأجانب، فلا أحد يدري كم من الفلاحين ماتوا في بناء الأهرامات، والاستغلال هو الاستغلال سواء مارسه الأجانب أم أبناء البلد، وإنما الأهم من كل ذلك أن تأميم القناة كان تعبيراً عن الإصرار على التنمية ورفع مستوى معيشة الفقراء من الشعب المصري، وهم غالبية الفراء. ولكن فيلم «ناصر ٥٦» لا يركز على هذا المعنى، ويركز على مسألة الثأر ومسألة الأجانب من خلال شخصية موظف مصري في هيئة القناة فصل من عمله لأنه قال إن القناة مصرية، وفلاحة مصرية تأتي من الصعيد لتقدم إلى عبد الناصر جلابباً جديداً الأكبر الذي مات في حفر القناة، وتقول له حان وقت العزاء بعد

الأخذ بالثأر، أي التأميم، والأغرب أننا نرى عبد الناصر يقدم لها العزاء في نهاية لقائه معها.

شخصية الموظف وشخصية الفلاحة من خيال المؤلف بالطبع، وهذا لا يؤخذ على الدراما التسجيلية من حيث المبدأ، ولكنهما في الفيلم أقرب إلى شخصيات المسرح المدرسي المباشر إلى درجة الصداقة، فضلاً عن تعبيرهما عن المعاني الديمقراطية لمسألة الثأر ومسألة الأجانب، ومن المشاهد الساتجة أيضاً مشهد المكالمة الخطأ التي يتلقاها عبد الناصر في الليل من سيدة تسمى عن ابنها وعندما يقول لها إنه جمال عبيد الناصر، نسميها تقول: «الله ينصرك يا بني» من دون أدنى تردد أو تفكير، ورد الفعل المنطقي في مثل هذه الحالة الذهول من المفاجأة، أو تصور أن الذي يرد يسفر منها، وليس عبد الناصر بالطبع.

ومن المعروف عن عبد الناصر، ولا خلاف على ذلك حتى بين أشد خصومه السياسيين، أنه كان لا يميل إلى الرفاهية، ولكن التعبير عن ذلك في الفيلم يجيء على نحو لا يقنع الكثير من المتفرجين، ويجعلهم يتصورون أن ما يسمعون نوعاً من الدعاية السياسية، مثل رفضه استخدام الحقبة الديبلوماسية لإرسال بطاقات إلى أولاده، وانتمائه من السمك المدخن، عشاء سكرتيره الخاص، ورفضه وجود حمام ثان في منزله، والبيت البائس ذي الحوائط المتهاكلة الذي تذهب إليه أسرته لقضاء الصيف في الإسكندرية، وغير ذلك من التفاصيل غير المقنعة حتى لو كانت حقيقية. وقديماً قال أرسطو أن المستحيل المحتمل خير من الممكن غير المحتمل، أي أن العبرة في الدراما بالإقناع، وليس بحدوث الشيء أو عدم حدوثه في الواقع.

كان يكفى للتبديل على الزهد رفضه إنشاء حمام السباحة في حديقة بيته لأنه يتكلف أربعة آلاف جنيه مع توضيح قيمة الجنيه في الخمسينيات عبر اللحوار. ومن البديهي أن

الإحساس بمعاناة الفقراء ليس قاصراً على الفقراء فقط وأن الغالبية الساحقة من المفكرين والسياسيين الذين اهتموا بحل مشاكل الفقراء لم يكونوا منهم، والواقع أن جمال عبد الناصر كان من أبناء الطبقة الوسطى اليسورة، إذ كان لأسرته بيت ومسجد في قريتهم بني مر بالصعيد، وهو ذاته ولد في فيلا صغيرة بالإسكندرية، ويحكم كونه من هذه الطبقة الوسطى الميسورة التحقق بكلية الحقوق بعد أن أتم دراسته الثانوية، ثم التحق بالكلية الحربية، بعد ذلك أقام في فيلا كبيرة تابعة للجيش في منشية البكري بمصر الجديدة، وهو المسكن الذي عاش ومات فيه، ولم يغيره بعد أن تولى حكم مصر.

يقدم فيلم «ناصر ٥٦» خصوم عبد الناصر السياسيين من باشوات ما قبل الثورة وغيرهم على أنهم «خونة» يعملون لحساب السفارة البريطانية. وكانت هذه السطور من الذين يؤمنون أن أحداً لا يملك تفويض أي مواطن بسبب الاختلاف في الرأي، مهما كان هذا الرأي، والواقع أن خصوم عبد الناصر لم يختلفوا معه حول حق مصر في قناة السويس، ولكنهم أخذوا عليه التوقيت الخطأ من وجهة نظرهم، وأنه اتخذ القرار بمفرده، من دون استشارة أحد، ويعبر الفيلم عن حقيقة أن عبد الناصر لم يتخذ القرار بمفرده، وأنه استشار العديد من زملائه، والمعيد من الوزراء والخبراء. ولكن في إطار من السرية الضرورية واللازمة، كما يعبر عن حقيقة أن التوقيت كان صحيحاً لأن قضية القناة لم تكن قضية قانونية، وإنما قضية سياسية ذات أبعاد قانونية.

ويعبر «ناصر ٥٦» أيضاً عن حقيقة أن استرداد القناة كان دائماً من غايات العمل الوطني في مصر. وقد ذكر الفيلم أن طلعت حرب رفضت مد إتفاقية قناة السويس عام ١٩١٢، لتعود إلى مصر عام ٢٠٠٨ بدلاً من عام ١٩٦٨، وأن جمال عبد الناصر وجه الدعوة إلى مصطفى الحفناوي الذي

حصل على الدكتوراه من جامعة السوربون في باريس عن قناة السويس لإلقاء محاضرة عن القناة في نادي ضباط الجيش بالزمالك في نوفمبر ١٩٥٢ بعد شهر معدود من نجاح الثورة. ومن البديهي أن محفوظ عبد الرحمن لم يترك مرجعاً عن موضوع فيلمه، وبذل أقصى جهده للتطبيق في المعلومات، ولكن محاولة مد إتفاقية قناة السويس كانت عام ١٩١٠ وليس عام ١٩١٢، والذي قارم المد كان الزعيم الوطني محمد فريد في مقالاته المشهورة في جريدة «النواء»، والنائب الوطني إسماعيل أباطة باشا في الجمعية العمومية (البرلمان) حتى أنه اتهم بالتحريض على اغتيال رئيس مجلس الوزراء بطرس غالي الذي كان يؤيد مد الاتفاقية، وبعد اغتيال بطرس غالي أيدت حكومة محمد سعيد مد الاتفاقية بدورها، وبفضل محمد فريد وإسماعيل أباطة انهار مشروع مد الاتفاقية. وفي الرابع عشر من أغسطس ١٩٩٦ نشر علي الحفناوي مقالاً في «الأهرام» جاء فيه أن محمد نجيب هو الذي وجه الدعوة إلى مصطفى الحفناوي لإلقاء محاضرة نادي الضباط، وأن نجيب طلب من الضباط بعد المحاضرة القسم العلني باستعادة قناة السويس.

ليس هناك فيلم تليفزيوني وفيلم سينمائي، فالفيلم سينمائي طاماً صور كاميرات السينما، ولكن هناك أسلوب سينمائي للدراما المصورة بكاميرات السينما، وأسلوب تليفزيوني للدراما المصورة بكاميرات التليفزيون. وفي فيلم «ناصر ٥٦» لم يستطع كاتب السيناريو محفوظ عبد الرحمن، أو المخرج محمد فاضل التخلّص من خيولهما التليفزيونية، فجاء الفيلم دراما «محجرات» عن موضوع أبعد ما يكون عن هذه الدراما السائدة في التليفزيون في مصر والعالم.

وقد أدى هذا الأسلوب إلى عزل أحداث الفيلم عن عصرها، بل عزل عبد الناصر عن العالم من خلال المشاهد

الكثيرة التي نراه فيها يفكر وحده داخل حورته والتي تعارضت مع مضمون الفيلم ذاته من حيث تكليده على أن قرار التأميم لم يكن فردياً كما يقول خصوم عيد الناصر.

وبينما أخفق الفيلم في التعبير عن العصر الذي دارت فيه أحداثه، نجح في التعبير عن الحياة الخاصة للرئيس جمال عبد الناصر: علاقته مع زوجته وأولاده الثلاثة، وبنتيه، وأفراد مكتبه الخاص. إننا نراه يخلق ثقته ويتناول طعامه، ويستمتع إلى أم كلثوم، ويلتذت وراء أخبار الراديو، ويسهر مع الكتب والمراجع والمصحف يقرأها باهتمام كأنه طالب يستعد للامتحان. وكما يبالغ الفيلم في تصوير الخصوم السياسيين على أنهم «خونة»، يبالغ في تصوير زهد عبد الناصر في الحكم بقوله مرتين أنه يريد قضاء أجازة طويلة مع زوجته وأولاده بعد أن يحال إلى المعاش. فالمؤكد أن عبد الناصر كان زاهداً عن الرفاهية، ولكن ليس في الحكم. وقد مثل على مسرح المدرسة الثانوية دوراً وأعداً في حياته، ولم يكن هذا الدور غير القيصري في مسرحية شكسبير.

وتبدو قدرات محمد فاضل الكبيرة في استخدام موسيقى ياسر عبد الرحمن المعبرة، وفي اختيار الممثلين والممثلات وأدائهم بنجاح وصفة خاصة أحمد زكي في دور عبد الناصر بفرديناند عبد الحميد في دور زوجته، وطارق يسوق في دور عبد الحكيم عامر، وعادل هاشم في دور عبد اللطيف البغدادي، وأحمد خليل في دور محمود فوزي، وحامد إبراهيم في دور فتحي رضوان، وأحمد ماهر في دور محمود يونس حيث قدم أفضل أدواره في السينما.

استطاع أحمد زكي في «ناصر ٥٦» أن يثبت أنه أحد أعظم الممثلين في مصر والعالم العربي والعالم كله، إنه لم يتفحص شخصية عبد الناصر كما رآها في الصور الفوتوغرافية والأفلام، ولم يحاكيها أصلاً، ولكنه عبر عنها

بمظهره الخاص، وجسدها روحياً وفكرياً وليس بالملابس والمكياج.. عبد الناصر أحمد زكي في هذا الفيلم إنسان بسيط في حياته، كبير في سلوكه وطموحاته، بحجم البلد التي يحكمها، ويهجم إحساسه بالفقراء من المصريين، ربما على العكس من الحقيقة حيث يبدو عبد الناصر في تسجيلاته السمعية، والسمعية - البصرية أقرب إلى الانفعال، يقدمه أحمد زكي أقرب إلى مفكر عقلاني بارد حتى في خطاب التأميم ذاته. لقد أدرك أحمد زكي أن الانفعال الحماسي يمكن أن يوحى للمتفرج بأن الرجل يتخذ قراره كمجرد رد فعل، من دون تقدير للعواقب، والإحساس بالمسؤولية، فلم يستسلم لما يوحى به الصور والأفلام، وقدم نموذجاً للاداء التمثيلي الفني الذي يتجاوز الحاكاة الشكلية.

بدأ العرض لفيلم «ناصر ٥٦» بعد أيام من ذكرى مرور أربعين سنة على تأميم قناة السويس وسواء كان هذا التوقيت بالصدفة، أم عن عمد فهو ليس فيلم مناسبات، وإنما فيلم سياسي، ومعنى عبارة فيلم سياسي أنه فيلم منهاز، والانهياز هنا للفكر السياسي «الناصرى»، بل أنه أهم فيلم سياسي مصرى منذ «الكرك» إخراج على بدرخان عام ١٩٧٦، وذلك من حيث تحولته إلى حدث في الصحافة وفى الشارع. ومن الملاحظات أن كلا الفيلمين من إنتاج مدون الليثي، (المنتج المسؤول في «الكرك» والمنتج الفني في «ناصر ٥٦») ويقدر ما كان «الكرك» ضد «الناصرية» بقدر ما يعتبر «ناصر ٥٦» من الأفلام «الناصرية».

عندما عرض «ناصر ٥٦» لأول مرة في افتتاح مهرجان القاهرة الأول للتلفزيون عام ١٩٩٥ كتب عنه المؤرخ الكبير عيد العظيم رمضان تسع مقالات في جريدة «الوهد» حاول فيها إثبات أن الفيلم يزيغ الوعي لحساب الفكر السياسى الناصري. وفي التاسع من أغسطس ١٩٩٦ بعد أربعة أيام من بدء عرض الفيلم نشرت «الوهد» مقالا تحت عنوان «ناصر ٥٦

الذى صفع الأسد، فمزقه الأسد، والمقصود الأسد البريطاني رمز بريطانيا. ورغم أن الأسد البريطاني لم يمزق **عبد الناصر**، وإنما مزقه **عبد الناصر**، وأصبح عام ١٩٥٦ من الأعوام الفاصلة في تاريخ بريطانيا، ورغم أن هذا المعنى يتفق مع ما جاء في الفيلم عن خصوم **عبد الناصر**، رغم تمسكتنا بعدم السقوط في شرك التفتوين بسبب الاختلاف في الرأي، إلا أن المرء لا يملك إلا أن يسميه الفزع عندما يرى أحد «المؤرخين» يذهب في الخصومة السياسية إلى هذا الحد.

قادت «الوفاة» الحملة ضد الفيلم في أكثر من مقال لكل من **عبد الحليم رمضان** وأحمد شلبي، ونشرت «الأهرام» في التاسع عشر من أغسطس مقالاً تحت عنوان «ناصر ٦٧» هاجم فيه كاتبه ثروت إباطة الفيلم، ونكر بأن **عبد الناصر** ليس ٥٦، وإنما ٦٧ في إشارة إلى هزيمة ١٩٦٧. وفي الرابع

والعشرين من أغسطس نشر المؤرخ الكبير **يوتان لميبي رزق** في «الأهرام» تحت عنوان «ناصر ٥٦» واستدعاء التاريخ مقالاً جاء فيه أنه في غمار الجدل المحتدم تضعج جملة من الحقائق منها «خلط للسياسة بالإنجازات الوطنية إلى حد التنكر لهذه الإنجازات لجرد أن من قام بها خصم سياسى، وأرى أنه يجب التوقف عن هذا التوجه طويلاً بحكم ما ينتج عنه من تشوش في الوجدان الوطنى العام». وقال المؤرخ في مقاله أن يقوم **عبد الناصر** بتأميم قناة السويس ١٩٥٦ بما استتبعه من إشعال روح المقاومة في مصر والعالم العربى، بل بين كثير من شعوب العالم، أمر لا ينبغي التشكيك فيه، وعندما يصل هذا التشكيك إلى حد المخالطة التاريخية يكون التحذير واجباً، وهو ما وقع فيه القائلون بأن تأميم القناة قد أدى إلى خسائر مادية وبشرية كبيرة.



إعتذار

تعتذر أسرة التحرير عن الخطأ غير المقصود الذى وقع فى التعريف بكاتب مقال (المقاومة الأهلية للحملة الفرنسية فى القرى المصرية)، وهو الدكتور على بركات العميد السابق بكلية الآداب بجامعة المنصورة، والرئيس الحالى لقسم التاريخ بأداب حلوان

إنهم يحاولون نسيان العنف



الراقصان بيثرا ويرافدان في توحيد مع الفضاء المسرحي

شاهدنا أخيراً على خشبة
مسرح الهناجر العرض المسرحي
الراقص «في حماية قوس قزح»
الذي قدمته فرقة ستيديو مير
الكرواتية وقد أنشئت فرقة «ستيديو
مير - STUDIO MARE» للرقص
الحديث في يوغوسلافيا قبل أن
تتفتت وتنتمي إلى كرواتيا، فتقدم
فنها المسرحي الراقص عبر خلفية
من الرصاص ودوى المدافع.
رسالة ستيديو مير - وهو اسم
الراقصة التي أنشأت الاستديو



الراقصان بيثرا ويرافدان وهما يعانقان الأرض حباً ورغبة

الرّى المسرحى، فضلاً عن الفضاء المسرحى الذى يشكل خشبة المسرح ويصوغها.

والراقصة «هير» هى أول من ساهم فى تقديم ما يطلق عليه «بالرقص الحديث» فى يوغوسلافيا المتوحدة فى الماضى كان إنتاجها

للموصول إلى هذه الأهداف ليس عن طريق تصميم موتيفات وأفكار مباشرة، بل بلغة الرقص الحديث التى تصوى فى بنيتها مختلف مفردات العرض المسرحى الجديد: مفردة الجسد، مفردة التعبير الصامت، مفردة الموسيقى، مفردة

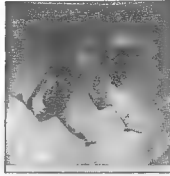
لتؤكد فكرة «الفن الذى يُعلم».. والتعليم هنا يرتبط بالاجتهادات الفنية المؤسسة ترى صاحبها أن لفن الرقص الحديث رسالة تربية وقيمة فنية نبيلة هدفها التطهر من آثام الحياة، وتنقية الروح من براثن الكراهية والعنف. تسعى «هير»

قدمت مير في مسرحها ما بين سنوات ١٩٩١ - ١٩٩٤ ثلاث مسرحيات راقصة هي: «ظلال الشمس» و«عند تلمس امرأة شريرة» و«كوييد إله الحب».

وقد اجتمعت هذه العروض لتمثل معاً ثلاثية مسرحية راقصة. ورغم أن كل عنوان يشكل امسية مسرحية متكاملة، إلا أن الموضوع الواحد يربط بين العروض الثلاثة، وتوجد اللغة الجمالية بنيتها الداخلية ومعمارها الفني.

ولا تتوقف أنشطة «ستديو مير» على تقديم عروض مسرحية، ولا تنظيم «ورش مسرحية متخصصة في الرقص الحديث». ولا في إقامة معارض فنية، بل يسعى كذلك لتقديم دروس مسرحية متخصصة في فنون الرقص هدفها نشر الرؤية الفنية، وتعميق الوعي المعرفي بأهمية فنون الرقص المسرحي الحديث.

بدأت مير دراستها للرقص في «زغرب» بالمدرسة



غلاف برنامج العرض

الأول يتمركز حول التعبير عن ظاهرة العنف في بلادها التي تتخطت تحت أوار حرب أهلية لا ترحم.

ينجح هذا الاستديو الجديد في تحقيق أهدافه على مدى وقت أقصر مما كان متوقعاً له. وتحت ظلال الحرب الملتهية يقدم فنه الراقص المتطور في ظل ظروف دامية.

بل ويقدم صيفاً جديدة للتعامل مع فنون الرقص الحديثة رغم التدمير والموت اللذين يخيماز على «كرواتيا» وكثير من المدن اليوغوسلافية. وتعرض مير عروضها المسرحية الراقصة وهي تسير بقاقلتها إلى مدر بلادها وقراها: وتخترق الحدود ساعة إلى أن تعرض فنها المسرحي خارج البلاد مؤكدة على الحركة المسرحي الجديدة التي تتبناها في مسرحها. إنها تشكل في لغتها المسرحية الراقصة فناً تعتمد صياغته على التمازج المشرع مع الوسائط الفنية الأخرى، والاستفادة من مختلف الأساليب الجديدة في فنون الرقص الحديث.

العليا للإيقاع والرقص، وأصلت دراستها لاستكمال مزيد من الدراسات المتخصصة في فنون الرقص الحديث بلندن وباريس. كانت مير راقصة تعمل «بفرقة زغرب للرقص الحديث»، إلى أن انتقلت ليلفراد فبدأ مستقبلها الفني المستقل لتصميم الرقصات واللوحات الشعرية المسرحية، في ذلك الوقت أنشأت فرقها «ستديو مير» وبعد عودتها إلى زغرب عام ١٩٨٩ أصبحت المدير الفني لفرقة زغرب المسرحية لفنون الرقص الحديث حتى عام ١٩٩١، أى إلى اللحظة التي تنشئ فيها مسرحها الخاص «ستديو مير». تتعاون مع العديد من المسارح القومية والدولية، وكذلك مع العديد من الفنانين المستقلين. وفي ذلك الوقت أيضاً أبدعت تصميماتها الراقصة للتليفزيون والفيديو.

ونعود إلى العرض المسرحي الذي قدم في مصر، «قرص قرع» هو ذلك الجسر الذي يصل الأرض بالسماء، البشر بالآلهة كما يقول الشعراء والعاشقون لألوان الطيف. إنه الجسر الذي تهبط فوقه الآلهة من أبراجها العالية إلى الأرض، في

اللحظة التي يصعد فيها البشر. بدورهم - فوق ذات الجسر، بكل ما يحملونه من عذابات الأرض إلى السماء.

أطلق الإغريق اسم «إيريدا» على هذا الجسر، وكان يمثل لديهم حاجزاً يحجب الأنبياء الطيبة. فالوان الطيف السبعة صورة معكوسة للشمس تتناثر أشعتها عبر رذاذ المطر. ويرمز الطيف إلى الرضاء، إنه يمزج الأزمان، ويصل الأماكن الريفية منها بالدائن ذات المعمار الحجري. كما تمثل ألوان الطيف الحدود الواقعة ما بين الأسطورة والانتطاعات الداخلية المركبة التي تستثيرها فصول الأسطورة وما يكمن وراء سطورها.

وتعني ألوان الطيف أو قرص قرع بـ «معاشر العاشقين وعذابات المعشوقين». وخلف ألوان الطيف تقبع الحرية المنشودة كما يرى الكاتب الكرواتى ليفنكو سيمونوفيتش.

أما العرض المسرحي «في حماية قرص قرع» فيحوى جميع هذه المعانى. إنه قصيدة شعرية تحتضن داخلها الرقصة المرتعشة والصمت

البليغ، والمعانى التي تستنتق من الدراما شفافية التعبير الخالي من الكلمات، يتجسد في روح راقصين يطيران فوق خشبة المسرح في حركة راقصة تتضاد وتتوحد في كيان تعبيري صافٍ. وعبر عمليات الحذف المستمرة للوحات والرواية والحكايات والحركات التعبيرية يصل هذا العمل الفني الأخاذ إلى خلاصة «ثنائية الشكل».

وفي مسرحية «في حماية قرص قرع» تقع هذه الثنائية عند الحدود النهائية للتوازن الذي يتخلق عنه تكثيف جميع الفنون المرئية كما لو كان العرض المسرحي حبلاً سمردياً يربط الفنانين جميعها ويوثق غراما. وه الثنائية نوع من الخصومة والعداء، حيث يولد التنافس ما بين «اللاشعبيين» أو التنافس ما بين العاشقين.

في قلب هذا العرض المسرحي نكتشف نسقاً وتجانساً بين الفضاء المسرحي الضالى من الديكورات، يعكس رغبة الفنان في محاولته العثور على حريته المفقودة؛ لأن الحرية هي جزء لا يتجزأ من التناسق والتجانس. ذلك فإن هذا

العرض المسرحى ما هو إلا رقصة دائرية لا تتوقف ولا تنقطع. تمثل حركتها حركة أبدية تسير وفق هوى مسار حركة الأرض الكروية. تصل البدايات بالنهايات، وتعمل على تشكيل لغة الصمت الأدبى. وتقوم مصممة الرقص مير برسم خطين يصلان انطباعين وانفعالين وحياتين لعاشقين، خلقاً لإدخال التناسق فى التناقض، وربط التسواصل، بالانقطاع، والصركة بالسكون، والاقتراب بالابتعاد ليصلا إلى هارمونية العالم الذى هذه الارتباك وانتابته الفوضى. يصل كل هذه المعانى جسدا معشوقين شابين يكادان أن يكونا طفلين، روميو وجولييت، يحاولان معاً التخلص من

قيود جسديهما، للقيام بالطيران فى عوالم جديدة يقتحمانها بحثاً عن صفاء وبراءة، يتوغلان فى دواخل روحهما المتسمة بالشفافية حتى تنتصر الحياة على الموت، البناء على التدمير، الفن على الواقع البشع الذى تحكمه رصاصات البنادق وطلقات المدافع.

لقد رسمت مير وصممت حركاتها الراقصة كشاعر تتغنى بكلماته موسيقى تعبيرية رائعة ألها الموسيقار البولندى هنريك جويرتسكى بمقطوعته السماسة «سيمفونية من الأغاني الحزينة»، تعبر بحزنها الطقوسى عن حالة من التوحد الوجدانى الإنسانى فى

صلاة من الحب الدافق لعاشقين، لا تنقطع رقصاتهما طوال ساعة من الزمن معبرين رقصتهما عن الجمال والحركة والحرية. يتعانق الراقصان بيترا سينيانوفيتش وبراقدان ديفلاهوفيتش بفضاء المسرح، الذى يعانق بدوره إضاءة موهبة، وحركة ملهمة، وموسيقى عذبة، ليمثل كل ذلك معزوفة من الرقص الحى، الباجت عن الجمال النائم داخل النفوس لإيقاظه، وعن لحظات من الفن يحيا داخلها الممثل / الراقص، والمشاهد / المطلق معاً، بعيداً عن ضوضاء العالم، وصخب المدافع الهادرة، المصيبة بالفنانين اليورغسلاف فى كل مكان إنهم يحاولون نسيان العنف!

هنا عبد الفتاح



توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر ١٩٦٧-١٩٩٤

وتوظيفه - بكل معطياته وعناصره
توظيفاً فنياً أسهم في إثراء التجربة
الشعرية، حيث فتحت أجواء جمالية
جديدة وأرتادت عوالم لم توطأ من
قبل.

وعلى الرغم من أن ظاهرة
استلهام التراث قد اتسعت إبداعياً
إلا أنها لم تدرس بعد الدراسة
الكافية فمن الملاحظ - على سبيل
المثال - أن عنصراً واجداً وهو
الشخصية قد استأثر بالجانب
الأكبر من الدراسة - نحيل إلى

ولأن الشعر أكثر الفنون
الإبداعية صلة بالماضي العربي، فقد
كان أشدها ارتباطاً بالتراث
وقضاياها، وقد اختلف الشعراء
المعاصرون - في مصر عن غيرهم
في طبيعة فهمهم التراث وأثاره من
جهة، وفي فهمهم للعصر ومتطلباته
وما يناسبه وطرائق التعبير عنه من
جهة أخرى، لذا فقد حفلت خريطة
الشعر العربي المعاصر في مصر
في النصف الثاني من القرن
العشرين بظاهرة استلهام التراث

إن أي أمة لا تملك تراثاً، أمة
مقطوعة الجذور لذا كان حرص
الإنسان الأزلي للإنسان ألا يقطع
أواصر ارتباطه بالسابقين. ينطبق
هذا على الأمة العربية التي تملك
ماضياً تراثياً حياً لأنه ليس رعين
الجدران أو الزمن الماضي بل هو
قوة فاعلة يستمد منها الإنسان
العربي في هاضمه ما يواجه به
انكساره الذي سببته القوى
الاستعمارية وتحديات الواقع
المعيش.

حصل الشاعر عبدالناصر هلال على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث عن موضوعه «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في
مصر ١٩٦٧ - ١٩٩٤» وتكونت لجنة الحكم علي الرسالة من أ. د. عز الدين اسماعيل مشرفاً وأ. د. أحمد السعدني مناقشا وأ. د. يوسف نوفل
مناقشا، وأ. د. عصام بهي مشرفاً، وقد حصل عليها بتقدير (مرتبة الشرف الأولى).

دراسة على عشرينى زايد
«استدعاء الشخصيات التراثية فى
الشعر العربى المعاصر» وإلى أحمد
مصطفى مجاهد «استدعاء
الشخصيات التراثية فى الشعر
المصرى الجديد» ، يليه عنصر
الأسطورة الذى درسه أنس داود،
الذى أهتم كثيراً بالجانب الخلقى
على حساب الجانب التطبيقى.

أما بقية عناصر التراث كالأحداث
والنصوص والأدوات الفنية فلم تظفر
إلا بإشارات متناثرة فى الدوريات
المتخصصة. لذا كانت الظاهرة
التراثية فى حاجة إلى مزيد من
الدراسات الأكاديمية التى تتناسب
مع حجمها وتناول رؤيتها
بصورة أعمق كاشفة عن جمالياتها
ومتممة لجهود السابقين. من هنا
كانت دراستها «توظيف التراث فى
الشعر العربى المعاصر فى مصر
من ١٩٦٧ - ١٩٩٤» محاولة لأن
تضيف إلى ما سبق فتكتمل المسيرة
خصوصاً بعد ما استطاعت
الدراسات السابقة أن تفتح المجال.

وحتى تحقق الدراسة أهدافها جاءت
فى : -

- مقدمة تحدد موضوعها،
وأربعة فصول وخاتمة.

- أهتم الفصل الأول بالتراث،
والشعر محطاً للتراث بين المفهوم
والموقف وعارضاً لموقف المثقف
للمعاصر من التراث ثم متقاصاً
لنواحي استخدام : التراث على
اختلافها قومية وسياسية وثقافية
وفنية.

الفصل الثانى: يدور حول
الشخصيات التراثية مناقشاً أنواع
الشخصيات ودلالاتها والمساحة
النصية التى نالتها وأساليب
توظيفها وطرق استخدامها.

وعنى الفصل الثالث: بتوظيف
الأحداث التراثية رابطاً بين
الشخصية والحدث وكاشفاً عن
أنواع الأحداث وأنماط استخدامها
وتكتيك توظيفها.

ويدور الفصل الرابع : حول
توظيف النصوص والأدوات الفنية
التراثية وذلك من خلال استجلاء
التفاصيل بأشكاله المختلفة: دينية
وشعرية وموروثاً شعبياً، واستدعاء
الأفعال والأقوال المأثورة والوقوف
على الأطلال وغيرها.

- وفى النهاية تأتى الخاتمة:
ساردة نتائج الدراسة وتوصياتها
وما توصلت إليه وما أثارته من
قضايا.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج
التحليلى التكاملى الذى حاول أن
يحقق انسجماً بين عناصره
وأجراءاته التطبيقية.

ويمكن تلخيص البحث فى عدة
نقاط أهمها :

١ - تعريف التراث وما هيته
والكشف عن انقسام المثقفين تجاهه
إلى فريقين الأول يقبله قبولاً تاماً
ويتخذ وسيلة يواجه بها الآخر
ويثبت بها ذاته العربية. والثانى
يرفضه رفضاً تاماً بحجة أن الرجوع
إلى الماضى نوع من الجمود
واشتياق للموت ولكن فى بدايات
النصف الثانى من القرن العشرين
أزيل الانقسام بالنظر إلى التراث من
خلال إدراك مفهوم المعاصرة
فالعودة للتراث ليست باحتذائه أو
محاكاته، ولكن بمواجهته وإخضاعه
للغربة والفحص.

٢ - الكشف عن قدم العلاقة بين
الشاعر والتراث، وأن ما سعى فى
القديم السرقات الأدبية أو التضمين

ما هو إلا صورة من صور استغلال التراث.

٣ - إن الشاعر المعاصر قد تعامل مع تراثه بروح وفهم جديدين، واستطاع لأول مرة أن ينظر إلى تراثه من بعد مناسب مفجراً ما فيه من طاقات حيوية تمثل الجوهر والروح.

٤ - لقد كانت عودة الشاعر للتراث عودة غير عشوائية حيث تضافرت مجموعة من العوامل على دفع الشاعر لياخذ من تراثه، وهي دوافع تتنوع بين دوافع سياسية وقومية ونفسية وثقافية وفنية.

٥ - أن الشخصية التراثية كانت أكثر عناصر التراث التي انحاز إليها الشعراء. وذلك في فترتين زمنيتين مختلفتين الطابع والتوجهات: الفترة الأولى يمثلها عقد الستينات حيث الانكسار والهزيمة التي ألجأت الشاعر إلى الشخصية الدينية والتاريخية أما الفترة الثانية فيمثلها النصف الثاني من حقبة السبعينات وعقد الثمانينات التي لجأ الشاعر فيها للشخصية الأدبية والصوفية ذات الصبغة الجمالية والفنية خصوصاً

المتنبى وأبى تمام والتفري وأبى نواس.

٦ - تعددت أنماط توظيف الشخصية التراثية فاستخدمها الشعراء: صورة جزئية - وجزءاً من قصيدة - ومحوراً لقصيدة وأحياناً عنواناً لديوان.

٧ - تنوعت أساليب استخدام الشخصية واستدعائها مثل الحديث بالشخصية أو ما عرف بالقناع حيث يمتزج الشاعر بالشخصية ويستعطفها ومثل الحديث إلى الشخصية حيث تكون العلاقة قائمة على الجدل والمواجهة والحوار، ومثل الحديث عن الشخصية فيصبح الشاعر رابعاً عن شخصيته.

٨ - في ناحية التكنيك الفني لتوظيف الشخصية يوظف الشعراء الشخصية بطريقتين:

١ - توظيف التألف: حيث تكون الشخصية المستدعاة في النص متوازنة ومتعاطفة مع مرجعها التراثي.

ب - توظيف التخاليف: حيث التقابل بين وجود الشخصية في

النص ووجودها في مرجعها التراثي.

٩ - هناك تداخلاً بين الشخصية والحدث، حيث كلاهما يستدعي الآخر.

١٠ - اهتمام الشعراء بالحدث التراثي مركّزين على جزئياته ومفرداته وقد كان الحدث الديني أكثر الأحداث استدعاء لما فيه من قيم وأبعاد دلالية وإيحائية. وتأتي قصة يوسف وحدث العشاء الأخير في المرتبة الأولى على خريطة الاستدعاء.

١١ - التناسب بين واقع الشاعر واستدعاء الحدث التراثي، ففي الفترات الدامية من تاريخنا يهتم الشعراء باستدعاء الأحداث التاريخية التي تشكل حلماً بالخلاص، وتحرية للواقع المعيش في الوقت نفسه.

١٢ - تتنوع أنماط استدعاء الحدث فهو: جزء من قصيدة - أو محور لها. أو إطار عام لديوان. وتبين أن القاسم المشترك بين الأحداث التاريخية المستدعاة هو الدم الذي عكس طبيعته الرؤى والمفاهيم في ظل الواقع السياسي

الدم الذى عكس طبيعته الرؤى والمفاهيم فى ظل الواقع السياسى والاجتماعى والفنى المعاصر.

١٣ - قدم العلاقة بين الشاعر العربى والنصوص التراثية، فإذا كانت العلاقة فى القديم قد سميت بالسرققات والتضمين فإنها فى الحديث قد اختلفت فى الرؤى والموقف وسميت «بالتناص».

١٤ - تبين للبحث أن النصوص الدينية تماماً كالشخصية الدينية قد أخذت المساحة الكبرى من خريطة الشعر لما لها من خاصية نزوع الذهن البشرى لحفظها.

١٥ - انحياز الشعراء الرواد فى عقدي الخمسينيات والستينيات إلى استدعاء نصوص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد لما واجهه الرواد من تحرج إزاء المؤسسات الدينية. وفى عقد السبعينيات وبداية التحرير من الرجعية الدينية ظهرت جماعات التصريب الفنى الحالة

بخطاب شعري جديد فشاع استخدام الخطاب القرآنى والنبري بوصفهما مادة فوقية تحتوى على كثير من القيم الإنسانية والايقانية.

١٦ - تعددت أشكال توظيف النص التراثى الدينى وأنماطها بين : الاقتباس - الاستبدال - التحريف والتفكيك التجميع.

١٧ - يأتى النصوص الشعرية والتراث الشعبى كالسيرة والموال والأمثال الشعبية والنصوص الشعبى فى المرتبة الثانية بعد النص الدينى حيث تعددت أشكال توظيفها متشابهة مع أشكال توظيف النص الدينى السابق ذكرها.

١٨ - استخدام الشعراء للمصطلح التراثى بوصفه وسيلة بنائية خفية أسهمت فى التعبير عن رغبات الشعراء وتبين أن المصطلح الصوفي أكثر المصطلحات استخداماً نظراً لامتزاج التجريتين: الصوفية والشعرية ثم يأتى بعد ذلك

المصطلح النحوى لما له من رمزية وإيحائية وجمالية فى التشكيل.

١٩ - لاحظ البحث أن الشعراء لم يقفوا من استدعاء التراث عند الموضوع أو المضمون، بل تعدوه إلى الشكل الفنى، فاستخدموا أشكال النصوص الدينية وتقسيماتها، ونسق المواقف والمخاطبات للفنرى، والمقامات والتوقيع، وغيرها من أشكال التراث وأنساقه.

٢٠ - اتضح من خلال الدراسة أن العناصر التراثية بكل معطياتها قد شكلت ملامح التجربة الشعرية المعاصرة وخلقت شعرية خصبة متعددة الدلالة، وأكدت الرغبة الصارمة فى تأصيل الذات المعاصرة، وأمدت الشعراء ب زاد إنسانى أسهم فى تثقيج تجربة معقدة، وفى الوقت نفسه كشفت عن العلاقة الحميمة بين الشعراء وتراثهم، ودفعهم عنهم تهمة الانقطاع عن الجذور.

عبد الناصر هلال

تجربة كندية شائعة حول نسبية الحقيقة

بإضافاته الجادة فى هذا المجال على أن الأداة هى الرسالة نفسها. كما كشفت أعمال الشكليين الروس فى مجال النقد الأدبى عن جدلية العلاقة بين دوافع الأداة ووظيفتها. وهما اكتشافان أدبى تضافرهما فيما يبدو لى إلى بلورة المفهوم الدرامى الذى ينهض عليه هذا العمل المسرحى الجميل.

وتستقى فرقة «مسرح ريبارية» Theatre Repere اسمها من الكلمة الفرنسية Repere وهى كلمة ذات دلالات متعددة تطوى تعدديتها على بعد جوهري من أبعاد المنهج الدرامى الذى تنهض عليه تجريبية تلك الفرقة الكندية. فهى كلمة

المسرح إلا إذا استطاع أن يجعل كل إضافاته التجريبية جزءاً أساسياً من بنية العمل المسرحى. ووجهها من وجوه استقصاءاته الدلالية. وأن يخلق حالة من التفاعل بين دلالات الأدوات والإضافات والحويل والمغامرات المسرحية التى يستخدمها وبين عالم المعنى فى العمل الدرامى. ذلك لأن للشكل الفنى وللأدوات التجريبية محتواها الذى يجب أن يتسق مع المحتوى العام للعمل، وأن يتصافر مع رؤاه وأن يشرىها. فنسقد برهنت الاستقصاءات الجديدة فى علوم الاتصال، وخاصة لدى المفكر الكندى مارشال مكلوهان المعروف

قليلة هى الأعمال المسرحية التجريبية التى تنجح فى أن تجعل من تجريبيتها الدرامية إضافة إلى عالم المعنى الذى تريد أن تطرحه على مشاهديها، لا مجرد زخارف شكلية أو تمرينات حرفية عاطلة من الدلالة وربما تكون العناصر التجريبية عبئاً على الرؤى أو القضايا التى تريد أن تقدمها لمشاهديها. والتجربة المسرحية الكندية الباهرة التى شاهدتها مؤخراً على «مسرح الماياء» فى لندن والتى قديمها فرقة «مسرح ريبارية» بقيادة روبرت لوباج واحدة من هذه التجارب القليلة التى أدركت أن التجريب الجاد لا يتحقق فى دنيا

فرنسية عادية تعنى العلامة أو المرجع أو وجهة النظر. وتعد حروفها في الوقت نفسه تلخيصاً لبدائيات الكلمات أو المفاهيم الأربعة التي تتشكل منها العنقدة المفهومية التي ينهض عليها المنهج الدرامي لتلك الفرقة التجريبية. وهذه المفاهيم الأربعة هي: المصادر REsource التي تستقى أو تستمد منها التجربة المسرحية والتي غالباً ما تكون مصادر أساسية من الحياة الواقعية. والنقاط أو المرتكزات Partition وهي المصادر التي تستخلصها الكتابة الدراسية من تلك المصادر لتقييم عليها إطار التجربة المسرحية وخريطة علاقاتها الأساسية، وعملية التقييم Evaluation أو التقويم التي يتم عبرها تخليق عناصر البيئة الدرامية ونسج شبكة العلاقات الإنسانية في النص، واختبار ما تنطوي عليه المرتكزات من معانٍ ودلالات. وآخرها العرض REpresen tation وهو هنا غير العرض المسرحي نفسه لأنه مفهوم يشير إلى طريقة عرض ما خرجت به من عمليات التقييم خاصة أو من العمليات الثلاث جميعاً. من بدايات تلك الكلمات الأربعة تتكون أيضاً

كلمة Repere ويتم صياغة وجهة النظر أو المنظور الدرامي نفسه. لكن هناك بعداً آخر في بنية اللفظة ذاتها له أوثق العلاقة بمفهوم التجربة المسرحية الذي تريد الفرقة أن تطرحه، وهو البعد الدائري. لأن بنية الاسم ككلمة عادية في اللغة، وكمختصر في الوقت نفسه لتلك الكلمات الأربع الصانعة للعالم المفهومي للتجريب المسرحي بتلك الفرقة هي في حد ذاتها بنية دائرية. لأن الحرفين الأخيرين فيها تكرر للحرفين الأولين، ولهذا فقد أخذت الفرقة هذين الحرفين من بداية المفهوم الأول والآخر من المفاهيم المصورة الأربعة. ومن هنا فإن الحرفين الأولين من الكلمة الأخيرة يرداننا من جديد إلى الكلمة الأولى لنعود مرة أخرى إلى إعادة النظر في المصادر. ليس فقط لأنهما هما الحرفان الأولان في كلمة المصادر، ولكن أيضاً لأنهما يشكلان تلك السابقة اللغوية المعروفة بين سوابق عدد من اللغات الأوروبية ولواحقها، والتي تعنى «إعادة» القيام بعمل ما. هذه العودة إلى الفعل نفسه من جديد، وإلى الوقائع نفسها من جديد هي غير التكرار، لأنها عودة

ذات طبيعية طبقية، أو درامية تؤسس عليها الفرقة منهجها الدراسي الذي يهدف إلى الانطلاق من الواقع كي يردنا إلى إعادة تقييمه من جديد، وإلى رؤيته من منظور مغاير، وفتح أعيننا على أبعاد خافية منه فاتتتنا رؤيتها، أو أغفلنا على الأقل ما تنطوي عليه تلك الأبعاد من دلالات هامة.

وتكتشف لنا صلاحيات هذا المنهج الدراسي إذا ما تعرفنا على التجربة المسرحية الشائقة التي عرضتها علينا الفرقة في «مسرح الماياء» بعنوان (جهاز كشف الكذب Polygraph) وهو عنوان متعبد الدلالات شديد التوفيق في تفاعله مع العمل المسرحي، ودلائقه عليه من ناحية، وفي توافقه مع منهج الفرقة الدراسي الذي ينطلق من الواقعي للوصول إلى الإيحائي والرمزي من ناحية أخرى. إذ يبدو على المستوى السطحي وكأنه يشير إلى جهاز كشف الكذب الذي سترناه أثناء العرض وإلى رسومه البيانية المتعددة التي تقيس نبض من تفتيره وتسجل معدل سروريان الدم في شرايينه وإيقاع تنفسه وعدد نبضات قلبه وإفرازات غدده. ولكنه في مستوى

آخر يشير أيضاً إلى طبيعة المنهج الدرامي الذي تنهض مقولاته النهائية - كجهاز كشف الكذب ذاته - على تعدد القياسات، وعلى أهمية العلاقة بين مختلف المؤشرات الدالة في التجربة. كما يشير في مستوى آخر إلى العمل المسرحي نفسه حيث يصبح العنوان بآلته القياسية تلك صورة استعارية للتجربة المسرحية ذاتها باعتبارها آلة أكثر بساطة وبقية من جهاز كشف الكذب هذا في إمالتها للثام عما يخفيه الواقع واكتشافها لما تنطوي عليه تصاريفه من أكاذيب. لأن العمل المسرحي نفسه ما يلبث أن يكشف لنا بالتدرج عن مدى ما فيه من ثراء وتعقيد ينوق تعقيد جهاز كشف الكذب في تعرية طبقات المعنى التي ينطوي عليها كل جزء فيه، وفي قصص مختلف أبعاد الحقيقة المفعمة بالألغاز.

والألغاز هنا متعددة المستويات كذلك، لأن المسرحية تختار لنفسها عنواناً فرعياً دالاً هو: «قصة بوليسيه ميثافيزيقية»، وتحاول بالفعل أن تمزج بين هذين العنصرين اللذين يبدوان متعارضين لأول وهلة بطريقة تجهز على هذا التعارض كلية كما

سنرى من خلال تحليلنا لها. وإن كان علينا اتباعاً لمراحل الخلق الأربع عند هذه الفرقة المسرحية التجريبية أن نبدأ بالمصادر، أو بالقصة الواقعية التي تبني عليها الفرقة مسرحيتها. إذ استقت الفرقة قصة العرض من حادثة حقيقية وقعت في مدينة «كيبك» الكندية بالفعل. ولكن هذه القصة الواقعية تبدو من كثرة ما بها من مفارقات غير محتملة الوقوع بالمعنى الأرسطي للمحتمل والممكن. والفرق بينهما كبير. فليس كل ما يمكن وقوعه محتمل التصديق والإقناع في السياق الدرامي. وتنتهي القصة الواقعية من هذه الناحية إلى عالم الممكن وإن كان غير محتمل بالمعنى الأرسطي. فقد وقعت منذ عدة سنوات جريمة قتل في تلك المدينة في الساعة الثانية من اليوم الثاني والعشرين من شهر أكتوبر. وكانت الضحية التي قُتلت خنقاً بعد اغتصابها في الثانية والعشرين من عمرها، كما كانت إحدى توأمين، وكان قاتلها الذي اكتشفته الشرطة بعد عامين وشهرين - وفي الثاني والعشرين من شهر ديسمبر - كان هو الآخر أحد توأمين. وكان

اكتشاف الشرطة له نتيجة لأنه اعترف لفاتة ثانية بجريته، وأراد أن يريها كيف اقترف تلك الجريمة التي كانت حديث الناس في المدينة لعجز الشرطة عن اكتشاف مرتكبها. وجدت الفتاة أن الأمر ليس مجرد تمثيل للجريمة الأولى، وإنما هو محاولة لإعادة إنتاجها مرة أخرى، وأنها ستكون الضحية لعملية إعادة الإنتاج الثانية تلك فأبلغت الشرطة التي قبضت عليه.

هذه هي قصة الجريمة الواقعية التي حدثت في مدينة كيبك الكندية، فكيف قدمها لويج على المسرح؟ خاصة وأنها مليئة بالتناقضات إلى الحد الذي تبدو معه وكأنها منسوجة بإحكام بوليسيه خارق الرذاعة شديد الافتعال. كما أنها تبدو وكأنها من بذات أفكار مؤلف بوليسيه مبتدئ مولع برقم اثنين الذي يتكرر فيها اثنتي عشرة مرة؛ سبع مرات في التاريخ، ومربعين في التوأمة، ومربعين في عمر الفتاة التي قُتلت، ومرة في ازدواج الجريمة أو محاولة إعادة إنتاجها للمرة الثانية بصورة تكتمل بها دورة التناقضات بالضحية الثانية، التي لولا فطنتها لأحكمت الحبكة الواقعية دورتها على الأشياء بصورة

ربما ما كان من المستطاع اكتشافها. بل إن هذا الاكتشاف نفسه والذي يجعل دون احتمال الدورية بهذا الشكل المطلق هو أحد علامات واقعيته التي تنأى تصاريقها عن هذا الكمال الذي لا يعرفه غير الفن وحده. وأولى الملاحظات على بنية المسرحية هي أنها حاولت هي الأخرى مساسعة هذا الرقم. فصاغت المسرحية في أربع وعشرين لوحة. واعتمدت في بنيتها على مسألة الأزواجية لجوهر دلالة تكرار رقم اثنين بهذه الصورة المخرطة في المبالغة، في الجريمة. ولكن بعد أن قلت دلالتها. فلم تعد الأزواجية هنا هي الأزواجية المفضية إلى الحل كما هو الحال في القصة الواقعية. ولكنها أصبحت أزواجية إشكالية من النوع الذي يقضى إلى الالتباس والغموض وتعدد الدلالات بالصورة التي ترتقي بها المسرحية بالحيرة البوليسية إلى أفلاك الهرجاس الفلسفية والرزى النقدية والهجوم الفكرية الكبرى. فكيف فعلت المسرحية ذلك؟ وكيف استطاعت أن تدفع بتفاصيل هذه القصة البوليسية العادية إلى منطقة الفلسفة والهرجاس الميتافيزيقية.

تتمكن الإجابة على السؤال الثاني خاصة في استقراء دلالات الأدوات والأشكال المسرحية التي تستخدمها والتي سأحاول العودة إليها بعد قليل. ويعد أن تكشف لنا الإجابة عن السؤال الأول عن بعض تلك الأدوات والأساليب المسرحية التي توظفها في معالجة هذه القصة الواقعية وفي تحويلها إلى عمل شاعري يطرح عن أفقه كل تلك المفارقات والمصادفات الرديئة دون أن يستبعد جوهرها الفلسفي، أو يهمل سحر الأزواجية الشائقة التي تنطوي عليها أحداثها. بل على العكس يخلصها من سذاجتها ويضفي عليها قدرًا من الكثافة والثراء الدلالي. وتبدأ المسرحية بخشبة مسرح فارغة مضامة يشطرها طولياً سور مبنى من الطوب الحقيقي، وليس مجرد ديكور) يقع أمامه نصف الخشبة المسرحية. ويحجز خلفه نصفها الآخر. بل لا يمكن الحديث هنا عن خشبة المسرح إلا بالمعنى الاصطناعي أو المجرد لا الاصطلاحي. لأننا بالفعل أمام ساحة خالية غير مرفوعة عن مستوى أرضية المكان الذي يجلس

فيه الجمهور. بل على العكس منخفضة عنه حيث رفعت أماكن الجلوس كمدرجات بطريفة تعود بنا إلى بنية المسرح اليوناني أو الروماني القديم. نحن إذن أمام مساحة خالية (بمفهوم بيتر بروك) نصفها محبوب عنا انجذاب نصف الحقيقة دائماً. ونصفها الآخر سلطت عليه ثلاث بقع ضوئية تصنع ثلاث دوائر متجاورة على الجدار، تمثل على المستوى التجريدي، ومن قبل أن يبدأ العرض مستويات الحدث الثلاثة والتي ستتجاور وتتداخل من ناحية، وشخصيات النص الثلاث التي سنتعرف عليها بالتفصيل من ناحية أخرى.

وتبدأ المسرحية عند إظلام تلك المساحة الخالية بمشهد ذي طبيعة طقسية تستخدم فيه الإضاءة وتقنيات القانوس السحري ببراعة لخلق المناخ المطلوب لتلقيها. وتتهيأ المشاهد من خلال ضربات الحوار المتوازي البارعة والمتناقضة معاً للاستجابة لتعقيداتها وأزواجياتها. إذ تستخدم المسرحية طاقم مثليتها المكون من ثلاثة أفراد يلعبون الأدوار الرئيسية الثلاثة فيها: لوسى، وأنطوان، وفرانسوا، وكل الأدوار

الثانوية الأخرى التي كان لوسى (التي لعبت دورها المثلثة المدهشة هاري برايس) نصيب الأسد منها، بينما لعب مؤلف المرض ومخرجه روبرت لويج دور أنطون، وقام بيير فيليب جوى بدور فرانسوا. اقول تستخدم المسرحية هنا طاقم ممثلها في تلك المقدمة التي تناظر مقدمات المسرحيات الكلاسيكية (التي يدير معها الجانب التجريبي في العمل حوار تناهياً خلافاً) من حيث رسمها للمناخ العام لطرح مفهوم التثقيف الدرامي في مواجهة الثنائية الواقعية. وتظهر في هذه المقدمة لوسى واقفة في مستوى مرتفع عن الحائط استخدم فيه المخرج تلك العربة الراقعة التي تتحكم في مستوى الكاميرا في تصوير الأفلام السينمائية، والتي استخدمها بأكثر من صورة في العرض (كان أقلها هو استخدامها الطبيعي في تصوير الفيلم) لأن لكل أداة لديه نفس تصدد الوظائف المساري في كل أنحاء العمل. هو ارتفاع من موقع متحرك إذن وليس من موقع ثابت وهذا أمر له دلالة. وتسلط عليها الأضواء العادية أولاً وهي تبدأ في خلع ملابسها العلوية

قطعة قطعة، وسرعان ما تتحول هذه الأضواء العادية إلى ضوء الفانوس السحري الذي يعرضه بدقة على صدرها الذي تحول إلى شاشة عرض لرسم تشريحية لما تحت الجلد البشري من شرايين وأوردة وأعضاء حتى نرى كل تفاصيل قفصها الصدري وحركة رتتيها ونبض قلبها وحتى يتبدى لنا بعد ذلك الهيكل العظمي نفسه. وكان طقس التعرية التدريجي البطيء وهى العظم يتم على إيقاع منولوجين متوازيين (يتداخلان أحياناً حتى يصعب التمييز بينهما لأن الممثلين يتكلمان في وقت واحد، ولكنهما ينفصلان في أغلب الأحيان، ليقدم كل منهما جزءاً مما يرويه بالتالي، ويقدم لنا أنطون أول المنولوجين الذي يحكى لنا فيه من وجهة نظر الشرطة وقائع الجريمة التي حدثت في مدينة كيبيك، والتي سردت عليكم حكايتها، ولكنه يتوقف في عرضه لها حتى مرحلة ما قبل اكتشاف القاتل. أما ثانيهما والذي قدمه لنا فرانسوا في تواز مع فإنه يطرح علينا شذرات من تاريخ الغرب الحديث بحرويه ومشاكله السياسية ونزعاته وتقدمه التقنى

وعصاباته النفسية بطريقة تتم عبرها موضعة الجريمة الفردية في سياقها الحضارى والتاريخي.

بعد هذه المقدمة النفسية التي قدمت لنا الظاهر الواقعي والسياق التاريخي في توازيهما وتداخلهما الدالين، تتفتح أمامنا تفاصيل العمل المسرحي بالتدرج، ويعرض لنا الفانوس السحري على الحائط ما أود تسميته بالنص الضوئي الموازى، وهو نص يتشكل من أرقام المشاهد التي تعرض على الجدار المقسم للمسرح، وغناوينها، وتقدم بتطبيع جزئيات العمل وتطيرها بل والتعليق عليها وصياغة بعض مسدسات رؤيتها أو مناظير التعامل معها من خلال هذه الأرقام والعناوين التي يتخلق عبرها نص مواز للنص التمثيلي يساهم في بلورة البنية الدرامية ويدخل المشاهد في لعبة الإيهام المسرحية مشاركاً في السياق العام الذي يدور فيه العمل. كما يخلق حواراً تناصياً بين تقنيات هذه التجربة المسرحية الجديدة وتقنيات الفيلم السينمائي من إشارات إلى أسماء المشاهد أحياناً بطريقة السيناريو السينمائي مثل داخلي نهاراً، أو خارجي ليلاً... إلخ.

وتفتتح لنا من خلال هذه المشاهد المتتابعة في إيقاع واحد متلاحق لاهث لا تقطعه غير استراحة في وسط العمل تفاصيل الحكمة الدرامية التي يؤسسها لوباج على قصة الجريمة الأصلية بعد ست سنوات من وقوعها. حيث تتقاطع مصائر بعض شخصياتها من جديد وكان الجريمة ما زالت تطاردهم مع بعض من شامت مقادير الخن أن تربطهم بهم. وتهدف الحكمة الدرامية إلى استقصاء طبيعة العلاقات الجديدة بين تلك الشخصيات في ضوء ما جرى في الجريمة القديمة سواء في ذلك ما جرى بالفعل، أو ما توهم البعض حدوثه. لأن سلطة الوهم على الواقع هي أحد الموضوعات الأساسية التي يطرحها هذا العمل. سواء في ذلك الوهم الواقعي الذي يتخلق تحت طلاء التجارب الحياتية القاسية، أو الوهم المسرحي الذي تبده الصور البصرية والتشكيلات الحركية الباهرة التي يخلقها هذا العمل المسرحي المتراكب. فقد استلذمت تقنيات المسرح داخل المسرح، والفيلم داخل المسرح، واللوحة داخل المسرح أن تخلق

معادلا بصريا وتشكيليا للوهم الفلسفي التي تطرحها.

وتعتمد الشبكة الدرامية في المسرحية الكندية المدهشة (جهاز كشف الكذب) على عنصرى الازدواج والتوازي النابعين من القصة الواقعية التي تستمد أحداثها منها، لتعالج من خلالها بعض المعصبات النفسية التي يعاني منها إنسان الحضارة الغربية الحديثة نتيجة لفرط ثقته في إنجازات العصر التكنولوجية (التقنية). وتجاوز هذه الثقة - نتيجة لعملية غسيل المخ الحضارية التي يعرض لها الإنسان الغربي، والتي تصوغ له كل محددات رؤيته - لثقته بنفسه وبقدراته الإنسانية البسيطة والمباشرة. ولتطرح عبر تناولها لهذه المشكلة مشكلة تزعزع ثقة الإنسان المعاصر بنفسه في مواجهة تنامي ثقته في تقنيات حضارته التي تكتشف من خلال المسرحية أنها تقنيات مشكوك في قدرتها. كما تكتشف من خلال ما جرى ويجرى للبيئة التي نعيش فيها مدى قصور هذه التقنيات وتأثيراتها المدمرة على كوكبنا الأرضي. فلا نستطيع أن نعزل هذه المشكلة عن تنامي الوعي

بآثار كثير من تقنيات الجانية على البيئة من تآكل الغلاف الأوزوني الواقع للكرة الأرضية حتى الخل الذي يصيب الدورة المناخية. وتطرح المسرحية من خلال هذه المشكلة إشكالية فكرية أخرى تتعلق بنسبية الحقيقة التي استطاعت المسرحية أن تمزجها ببنية العمل الدرامية، وأن تتقصى عبر هذا الامتزاج بعض الأبعاد الفلسفية لتلك الإشكالية من ناحية، وبعض إمكانيات المسرح المتصلة بالعلاقة بين درجات الضوء ومدى قدرتها على إثراء العمل المسرحي بصريا وهيكليا وتشكيليا من ناحية أخرى حتى يتخلق نوع من التناظر بين تلك الدرجات الضوئية وبين مستويات الحقيقة المختلفة.

وتقدم لنا المسرحية قصة حب تتخلق بين أنطوان، الطبيب الشرعي الذي سبق له أن قام قبل سنوات بتشريع جثة الفتاة التي راحت ضحية جريمة الاغتصاب، وبين لوسى الممثلة الشابة التي حصلت مؤخرا - وبعد رحلة مضنية طويلة في تمثيل أفلام الإعلانات التجارية - على أول دور رئيسي لها في فيلم سينمائي يبعد إنتاج قصة تلك الجريمة على الشاشة. وهذا الدور

لبراعة المفارقة التي تكشف لنا مع تطور الأحداث هو دور الضحية. دور الفتاة التي تعرضت للاغتصاب والقتل. وتسكن لوسى في الشقة المجاورة لتلك التي يسكن فيها فرانسوا، الذي يعمل نادلا في مطعم برغم دراسته للعلوم السياسية، والذي نعرف أنه هو الشاب الذي قبضت عليه الشرطة قبل أربعة أعوام ووجهت له تهمة قتل الفتاة في الجريمة المذكورة عقب محاولته لأن يمثل مع صديقة له وقائعها. وهو التمثيل الذي يجب ألا ننسى العلاقة بينه وبين نوعين آخرين من التمثيل: تمثيل العمل المسرحي الذي يدور أمامنا، ولعب لوسى لدور الضحية الحقيقية في فيلم نشاهد بعض لقطاته داخل العمل المسرحي وهي تمثلها، بدءاً من تجارب اختيارها للدور لأنها من كيببوك ولأن لكتتها هي اللكنة الطبيعية المطلوبة في هذا المجال، وحتى تمثيل مشهد القتل نفسه. والصوار بين هذا التمثيل الواقعي الذي يدور في الحياة، وبين النوعين الآخرين من التمثيل الذي ينتمي إلى عالم الفن من الأمور الهامة في هذه المسرحية. إذ تعتمد إلى إبراز رؤاها من خلال

استراتيجيات التجاور التي تنهض على عنصرى التماثل والتناظر وتعدد الدلالات رغم تماثل التسبيدات. فالمسرحية تريد أن تكشف لنا عن أن هناك أكثر من دلالة واحدة للفعل الواحد.

فعل التمثيل الذي يؤدي في سياق فردى ما يلبث أن يؤدي بفرانسوا، ويقوده إلى تجربة مريرة مازال يعاني من أثارها حتى اليوم. بينما التمثيل الذي يدور في سياق فني، سواء في ذلك التمثيل المسرحي أم ذلك الذي يتضمنه الفيلم داخل المسرحية، فإنه يلعب دوراً مغايراً، بل ومناقضاً للصور الذي أدى إليه التمثيل الفردي الواقعي. وينطوي على دلالات مختلفة جذرياً عن تلك التي يسفر عنها التمثيل الواقعي. ليس فقط لأن الواقع أكثر عرضة لإساءة الفهم من الفن أو الخيال، وهذا أيضاً من موضوعات المسرحية الهامة، ولكن لأن السياق الفردي يزيح عن أفق الفعل الواقعي الضوابط الاجتماعية التي يضمن بها السياق الجمعي للتمثيل في الفن تقليص عوامل سوء الفهم. بل وتعمق المسرحية من خلال هذا كله مفارقة أحد: وهي أن

تعرض الفعل الواقعي لسوء الفهم، له عواقب أوخم من تعرض الفعل المسرحي أو الفني لذلك. لأن الفعل الفردي الواقعي لا ينطوي على آليات التصحيح والمراجعة أو التراجع التي تزدهم بها ساحة الفعل الفني عامة والدرامي خاصة. لأن حركية العمل المسرحي أثناء تقطع الحدث الدرامي ترمي في بعد من أبعادها إلى تصحيح مسار التوقعات وتوجيه استجابات المتلقي في الاتجاه الذي يساهم في تقليص عناصر سوء الفهم. وهو الأمر الذي يفتقر إليه الفعل الواقعي كلية، حيث يتسم هذا الفعل عداوة على ذلك. وعلى المستوى الفلسفي للتناول - بعدم إمكانية تصحيحه بشكل مطلق. صحيح أنه من الممكن في بعض الأحيان استدراك بعض التصرفات، وإنقاذ بعض المواقف، ولكن هذا كله من الأمور النسبية التي تختلف عن آليات تصحيح المسار في الفن. ناهيك عن أن ارتباط الفن باللعب يخفف من عواقب سوء الفهم عند حدوثها، بينما يضاعف ميل الواقع إلى الجسدية - أو قل المأساوية إن أردت - من عواقب سوء الفهم ومن وقعها على الشخصيات.

وإذا عدنا من جديد إلى أحداث المسرحية من حيث تركناها سنجد أن تنامي قصة الحب التي بدأت في التخليق بين لوسى وأنطوان الذي يعيش في مونتريال تدفعه إلى زيارة كيبك حتى يلتقي بلوسى التي تعيش بها. وتصحب لوسى أنطوان إلى العشاء في المطعم الذي يعمل فيه جازها فرانسوا. فيثير لقاءهما - وقد تبدلت الآن الأدوار - أصداء علاقاتهما القديمة. تلك العلاقة الفاتنة من المشهد لانتماها للماضي، هي علاقة فاعلة في الحاضر الذي لا يقدم لنا سوى مقلوبها. فبينما يذلف أنطوان الآن إلى عالم فرانسوا كزبون في مطعمه، كان فرانسوا في الماضي هو الذي أخذ عنوة إلى عالم أنطوان ليعرض على جهاز كشف الكذب لديه ويرغم انقلاب الموقف حيث يدور اللعب الآن على أرض فرانسوا بدلا من دورانه في الماضي على أرض أنطوان فإن عنصر التماثل ما زال فاعلا فيه. فبينما كانت موافقة فرانسوا شرطا أساسيا لعرضه على «جهاز كشف الكذب» حيث يتطلب القانون الكندي موافقة المتهم قبل عرضه على هذا الجهاز وإلا لا اعتد بنتائج هذا العرض، وحيث تواضع

العرف بين رجال الشرطة على أن موافقة المتهم الاختيارية تتطوى في الواقع على دليل براسته. لأن ثقة الإنسان الغربي في أدوات التقنية تردعه عن الموافقة على أن يعرض على الجهاز إذا كان لديه ما يخفيه عن الشرطة، أو ما يدفعه للكذب في أقواله أمامها. فقد كان أنطوان هو الآخر هو الذي دعا لوسى للعشاء وفرضها في اختيار المطعم الذي تريده، لأنه لا يعرف المدينة. ومن هنا كان قدومه إلى المطعم اختياريا. وبيضا كان لاختيار فرانسوا ذلك عواقبه الوخيمة، فإن اختيار أنطوان تضمن هو الآخر عواقب مثيرة. ليس فقط لأنه أعاد التواريخ القديمة وأضطره إلى مواجهة نفسه والثقة في جهازه، جهاز كشف الكذب الذي عرض فرانسوا عليه قبل سنوات، فكان أن أعلن الجهاز عن كذبه عندما انكر ارتكابه للجريمة التي لم يكن لدى الشرطة دليل واحد على ارتكابه إيها. ولكن أيضا لأنه يكشف لنا من خلال الهدية التي يقدمها أنطوان للوسى (وهي تلك النجمة الروسية المعروفة التي نجد في داخلها نسخة أصغر، وفي داخل هذه الأصغر نسخة أصغر

وهكذا) عن أن كل لغز نحله في عالمنا، أو بالأحرى نسرعه أننا توصلنا إلى حل له، ما يليث أن ينطوي في داخله على لغز آخر وهكذا كتلك النجمة الروسية الشهيرة. ومع أن هناك مشابهة حرفية بين كل نسخة والنسخ التي تحتويها في داخلها، فإن انفصال تلك النسخ وتكاملها واستقلاليتها النسبية، وإلغائها الذي لا نعرف معه لأول وهلة كم عسدد النسخ التي ينطوي عليها كيان تلك النجمة، هذه كلها علامات على المغايرة الفاعلة في كل منها برغم هذا التماثل الذي يبلغ حد التناطبق.

وتكتشف لنا الأبعاد الفلسفية في هذا الرمز الدال أو الهدية الرمزية إذا ما عرفنا أن فرانسوا كان مؤقنا من أنه لم يرتكب الجريمة عند عرضه على جهاز كشف الكذب. ولكنه وبعد أن كذبته الجهاز لا يستطيع هو تكذيب الجهاز، ويبدأ في الشك في نفسه، في قدرته على قول الحقيقة، فيما إذا كان ثمة ما يخفيه عن نفسه ولكن الجهاز كشفه، وفيما إذا كان قد اقترف جرما دون أن يدري، وربما نسى بالفعل، هذا الشك الذي نترك من عبوة المسرحية

لمشهد المعلم بـ «الجرح» أنه مازال جرحاً غائراً في النفس لم يتمل. ما أن تنكاه لحظة المواجهة حتى ينز من جديد لصا سماخنا، ما يلبث أن ينبس من الجدار الصلد نفسه، في نهاية المشهد. ومن هذا المنطلق تدلف المسرحية إلى موضوعها الرئيسي وهو الكشف عن الكذب الكامن في بنية الحضارة الغربية ذاتها، أو في مسألة اعتمادها الكلي على إنجازها التقني، وإظهار أهمية إدراك أن الحقيقة ذات طبيعة نسبية تنأى بها عن الإغراق في المطلقات. إذ تلجأ المسرحية بعد أن تكشف لنا الأبعاد النفسية المدمرة لتلك التجربة التي تعرض لها فرانسوا، وكيف أنه لم يستطع أن يستعيد بعدها ثقته في نفسه أو توازنه معها، إلى خلق نوع من التوازن بين خيطين من خيوط حبكتها المشابكة. أولهما هو رحلة أنطوان إلى بلد أوروبي، للحديث في مؤتمر علمي ينعقد به، عن تجاربه كطبيب شرعي، في استخدام جهاز كشف الكذب في عمله وعن النتائج التي حققتها تلك التجارب في مجال الكشف عن الجريمة. وذلك حتى يدرك المشاهد مدى فداحة الفجوة بين «الحقيقة» العلمية التي تعرض

في المؤتمر، وبين «حقيقة» ما جرى وما يعرقه المشاهد. وثانيهما هو خيط العلاقة الملتبسة بين لوسي وفرانسوا. والتي لا نعرف أبداً على وجه اليقين ما إذا كانت تبدأ درامسياً لأطراف لحظة التمثيل الواقعي التي أودت بتسوان فرانسوا، أم أنها علاقة حب حقيقية ملتبسة بينهما. لكن المهم أن ذلك الانقباس يؤرق أنطوان، خاصة وأننا نعرف - وهو يحدث - أن هناك علاقة جنسية بينهما على الأقل.

ومن خلال هذا التوازن بين الخيطين نرى مشهد المؤتمر العلمي الذي يشرح فيه أنطوان اليات عمل جهاز كشف الكذب بقياساته المتعددة لسرعة نبض القلب، وإداء غدد إفراز العرق، ومعدل التنفس وإيقاع الوسائل السارية في الأعصاب، ونتائج استخداماته في تحقيقات الشرطة. نرى هذا المشهد بعد أن أدركنا أن خطأ الجهاز قد دمر ثقة فرانسوا في نفسه، ودمر معها قدرته على مواصلة حياة إنسانية أو اجتماعية سوية. فتدري من متخصص مرموق في العلوم السياسية، إلى مجرد نادل في مطعم، ومن إنسان على علاقة سوية

بالآخرين، إلى كائن متوحد ملتبس. ومن هنا ليس غريباً أن نقيم نوعاً من الرابطة بين استمرار أنطوان في الحديث «العلمي» عن جهازه، وبين انسحاب فرانسوا من الحياة ممثلاً في تركه للشقة التي كان يعيش فيها بجوار شقة لوسي، وبكأن به يريد مواصلة الهرب. ولكن تلك التجربة لا تترك له فرصة التمتع بدعة هذا الهروب. كما تكشف لنا كذلك كيف أن إصرار أنطوان على الإيمان المطلق بالتكنولوجيا دون إدراك أهمية التعامل مع حقائقها على أنها نسبية ما يلبث أن يفت في ضد علاقة الحب التي كانت اخذة في النمو بينه وبين لوسي حتى يجهز عليها كلية في نهاية الأمر.

وتتشرى المسرحية هذه الموضوعات من خلال الحوار المستمر بين قصة الجريمة وقصة الحب الجديد الذي استحال على الشخصيات تطويره لأن تجربة الجريمة بأبعادها الروائية والفنية على السواء لاتزال في خلفية الجميع النفسية. فالمسرحية تقسم حواراً دائماً بين قصة الجريمة التي تحولت في النص إلى فيلم داخل المسرحية نرى بعض لقطاته الهامة وهي تصور

امامنا من جديد، وبين العلاقات الجسدية التي تديرها بين شخصياتها الثلاث. وكأنها ترتفع بالحوار بين الفن والواقع إلى مرتبة درامية خالصة. لأن البعد الواقعي لا يظهر هنا كبعد فني كذلك من خلال تديياته الفيلمية وتستخدم بالإضافة إلى هذا الحوار الخصب بين الاثنين عنصر الالتباس الناجم عن لعبة الهم والحقيقة، وعن دخول الممثلين في إهاب أكثر من شخصية والخروج منها على التوالي، وعن استخدام التكرار الإيقاعي وخاصة في مشهد المطعم الذي لعب فيه هذا التكرار دوراً إيهامياً بارعاً أشار إلى سرور الزمن من خلال إعداد فرانسوا للمائدة ثم جمع ما عليها لنقلها إلى الجانب الآخر من المسرح وإعدادها من جديد ثم جمع ما عليها من أطباق وأدوات مائدة وملاعق

وهكذا ويسرعة أدت مع تصاعد إيقاع الصوار إلى خلق حالة من التوتر المتببس الذي أرفق حدة الحوار بين تلك العناصر المختلفة من ناحية وأشار إلى سرور الزمن وتغيره من ناحية أخرى. وكذلك من خلال التفسير السريع للمشاهد التي كان يقوم بها الممثلون أنفسهم. وتلعب فيها تقنيات الإضاءة دوراً بارعاً في خلق نص مواز عبر عملية التقطيع والعناوين الجانبية.

من خلال هذا كله استطاعت هذه المسرحية أن تحيل الجريمة الواقعية ذات الطبيعة البوليسية الموجبة إلى عمل درامي قادر على طرح مجموعة من الرؤى والقضايا الثرية. وإلى أداة في عملية الصراع الدائم بين الهم والحقيقة. تكشف لنا عن أهمية الإيمان بنسبية الحقيقة. وترينا كيف يؤدي التصادم

في التمسك بالطبيعة المطلقة لها إلى الإساءة للذات وللآخرين على السواء. وتحول العمل المسرحي نفسه إلى أداة للكشف عما في الواقع من كذب ورياء. أداة لا تقل تعقيداً ودقة عن الكثير من إنجازات التقنية الحديثة. فالعمل المسرحي كجهاز كشف الكذب في هذا المجال متعمد القياسات كذلك، لا يكتفى بخيط درامي واحد، وإنما تتمازج فيه الخيوط وتتقاطع المصائر، وتتراكب الدلالات بالصورة التي لاكتشف معها أن قياساته ورؤاه أكثر دقة وعمقا ونفاذاً من أي من قياسات أدوات الحضارة التقنية. لأن الفن هو أبرز السبل التي عرفها الإنسان حتى الآن لمعرفة الذات وإدراك حقيقة العالم، ولأهداف وعيها بأن تلك الحقيقة ذات طبيعة تعددية ونسبية معاً.

الأفارقة والعرب يكرمون حجازي في أصيلة

كان هناك حشد من الكتاب والمبدعين العرب، (الطيب صالح - صلاح نيازي - محمد إبراهيم الشوش - مبارك ربيع محمد التازي - حسونة المصباحي محمد علي فرحات وغيرهم)، أما المصريين المشاركون فكان من بينهم فاروق شوشة وأحمد درويش ومحمد إبراهيم أبو سنة وحازم هاشم ومحمد يوسف القعيد؛ وكان قد تخلف عن الحضور كل من محمود أمين العالم ومصطفى ناصف وعبدالمعزم تليمة؛ وقد ساهم الحاضرون بشهاداتهم وبحوثهم حول تجربة المبدعة في

الهواء الطلق بعد أن لفتت أنظارها المصنفات التي حملت صورة حجازي في شوارع المدينة، ولكم أحسبنا بالرضا والزهو، لا لأن حجازي أصبح أول شاعر عربي يفوز بهذه الجائزة الأفريقية الكبرى فحسب ولكن لأن كلمته البسيطة النافذة التي القاهما عقب تسلم الجائزة، جاءت مشحونة بكبرياء الشاعر وتواضعه مما ومجسدة لما تتوقعه من حجازي في مثل هذا الموقف، خاصة حين قال «إن من الشعراء من يأخذ من الجائزة، وإن منهم من يعطيها، وأنا أود أن أعطيها بقدر ما أعطيتي».

لكم كانت لحظة غنية حافلة تلك التي عشناها في مدينة أصيلة المغربية ونحن نشهد أحمد عبدالمعطي حجازي يتسلم جائزة الشعر الأفريقي التي تحمل اسم أول من حصل عليها الشاعر الكونغولي تشيكايا أو تامسي Tchicaya U'tamsi ؛ كان ليف من اعلام الفكر والأدب يتلقون حول الشاعر الكبير في الحديقة التي تحمل اسم تشيكايا أو تامسي، أمام حصن أصيلة القديم الشامخ على شاطئ الأطلسي ووراهم تسمع حلقات بعد حلقات من الجماهير المغربية التي جاءت لتتابع الحدث في



يوسع حجازي من دائرة اهتمامه في تلك المقالات، لتشمل ما هو خارج مصر في البلدان العربية كافة.

وتحدث في هذه الجلسة أيضا الشاعر العراقي المقيم في لندن صلاح حيازي الذي يرأس تحرير مجلة (الاغتراب الأدبي)، وقد حاول في كلمته أن يقدم رؤية عامة لمسيرة حجازي الشعرية، أتمت بأن يردد فيها بعض الظواهر الخارجية، مثل علاقة حجازي بالزعيم جمال عبدالناصر، ومثل عدد العواصم والمدن التي تردت في شعره.

وتحدث محمد إبراهيم أبو سنة عن ديوان (كائنات ملكة الليل) في قراءة أجهت فيها لكي يستخلص



« تشيكايلا أو تامي أول من يفوز بالجائزة

في اللحظة الأخيرة عن الحضور لإلقاء القصائد كما كان مقررًا.

كان فاروق شوشة هو أول المتحدثين في الجلسة الأولى التي رأسها الطيب صالح وقد استطاع في كلمته الندية أن يقدم صورة صادقة حية لدور حجازي الريادي في الحداثة الشعرية المصرية والعربية، وأبرز في شهادته كيف أن شعر حجازي كان في مرحلة المد القومي زادا لأحلام الشباب عامة والطلبة خاصة، يستلهمون منه شعاراتهم ويرون فيه صورة غدهم.

أما محمد القنازى فقد تحدث عن نشر حجازي من خلال مقالاته بكل ما تحمله من طابع تنويري وتصدده من روح نقدية، وتوقف عند مقالات حجازي الأسبوعية في الأهرام خاصة تلك التي تحدث فيها عن الجامعة العربية، وعن اللغة العربية ومشكلاتها في واقعنا المعاصر، واختتم كلمته بأمله في أن



شعر احمد عبدالمعطي حجازي، وسوف تصدر هذه الشهادات والبحوث في كتاب خاص، يضم معها الدراسات التي أرسلها بعض الذين لم يتمكنوا من الحضور.

استمرت وقائع الاحتفال بالشاعر الكبير على مدى يومين: السادس والسابع من أغسطس الماضي، وفي اليوم الثالث كان ختام الاحتفال في أسبوعية شعرية ألقى حجازي فيها قصائده على الجمهور بمصاحبة الأداء الرفيع لعازف العود العراقي هاني بشير؛ وقد سعد الجمهور بهذا الأداء المزدوج، ووجد فيه شيئا من العزاء بعد أن اعتز الفنان نور الشريف

تجليات الحداثة من خلال عنصر الزمن في هذا الديوان. وقد اقتضاه ذلك أن يعود إلى أعمال حجازي السابقة، خاصة (مدينة بلا قلب) لكي ينطلق من فكرة الاغتراب في المدينة، إلى الاغتراب بمفهومه الشامل.

وقد اشتملت هذه الجلسة على كلمات أخرى هي أقرب إلى التحية وأدخل في باب التكريم منها في باب البصوت والمقالات، ونخص بالذكر الكلمة العفوية لليلفة التي القاها رئيس الجلسة الطيب صالح، وكذلك كلمة محمد بن عيسى المشرف على مهرجان أصيلة ووزير الثقافة المغربي السابق، والسفير المغربي الحالي في الولايات المتحدة، وكذلك كلمة الشاعر التونسي طاهر بركري وكذلك الشاعر الكونغولي كايا ماكيلي.

وفي اليوم التالي، كان موعدنا مع الجلسة الصباحية التي ادارها الشاعر صلاح فيازي، وقد بدأت الجلسة ببحث ضاف لآباء فاروق شوشبة أبرز فيه أهم معالم الحداثة في شعر حجازي، وعنده أن أهم ما يميز هذه الحداثة هو (الجنلية الحية) التي تتضح لنا بجلاء في أعمال حجازي التي استلهم فيها

بعض الأعمال الشعرية البارزة في التراث. خاصة سينية البحتري المعروفة ونونية العقاد عن الكروان ، وفي مثل هذه المواجهات يخرج حجازي دائما وقد تجاوز أئدائه بتوسيع الرؤية في التجربة الشعرية لكي تصبح أكثر ارتباطا بالإنسان بهموه وقضاياها وكفاحه المستمر ضد قوى الطغيان والظلام. وقد خلس فاروق شوشبة إلى أن الحداثة عند حجازي على عكس غيرها من الحداثات الشعرية التي تفص بها الساحة الآن أو حداثات الترجمة والركاكة كما يسميها فاروق شوشبة، فحداثة حجازي ترتبط بالنسيج العربي، وتمتصم بجوهر الشعر في مواجهة أشكال الهشاشة والاغتراب وغيرها من أمراض الحداثة الشعرية المعاصرة.

وجاء دور الدكتور أحمد درويش ليقدم ملخصا لبحثه اللاعن عن (الموت في شعر حجازي)؛ وقد ميز الباحث بين نمطين من أنماط الموت في شعر حجازي، الأول هو الموت الفردي، ويقتنن دائما برمز شائع هو اللون الأخضر، الذي يدل على استمرارية الحياة وخلود النوع من خلال فناء الفرد؛ والثاني هو الموت الجماعي، وهو وحده الذي

يقتنن دائما بالسواد وما يشابهه من رموز، ومن هنا يخلص الباحث إلى أن مرثية الجماعة وروصد انحللها هو الجزء الفاجع في شعر حجازي وقد استطاع الدكتور أحمد درويش أن يوظف ثقافته التراثية الواسعة وخبرته العميقة بتاريخ الشعر العربي، لكي يعقد مقارنات مهمة، لعل أبرزها تلك المقارنة بين عنفرتة وحجازي في مواجهة الموت. وتحدث في هذه الجلسة أيضا الدكتور محمد إبراهيم الشوش في كلمة انطباعية حاول فيها أن يبين حرصه على مشاركة جنوب الوادي؛ وقد استطاع بطريقة الساخرة أن يشيع جوا من البهجة (والفرشة) بين جماهير المستمعين.

لقد كان الجهد الذي بذله السفير محمد بن عيسى المشرف على المهرجان، جهدا ملموسا يستحق الإشادة، ويكفي أن مهرجان أصيلة أصبح بفضل هذه الجهود واحدا من المهرجانات الثقافية الرفيعة التي تنافس المهرجانات الرسمية والحكومية الكبرى في كثير من البلاد العربية، على الرغم من أن الجمعية التي تنظم المهرجان جمعية أهلية تقوم على الجهود الذاتية في جمعية المحيط الأدبية.

شعراء في قاع العالم

آخر بعمان (دائرة الفنون) وهو بيت أثري تم تجديده مثيل للقصر الذي به مكتبة القاهرة. عنفنا. غاب حجازي وسعدى يوسف (رغم وجود حلقات نقدية عن شعرهما) وبعض شعراء من سوريا والعراق، رغم ذلك كانت سهرات الشعر ثرية ومعتدلة ويحضرها عدد كبير من الجمهور والشعراء. وتلت شعري مع أمجد ناصر ومحمد بنيس في سهرة كانت بداية.

أخذنا جميل ابو صبيح (زكريا محمد واحمد فرحات واحمد الشهاوي) انا) إلى قاع العالم، عند البحر الميت، أخفض نقطة في الدنيا، تراه من فوق التلال في السيارة كأنك في طائرة، ثم ذهبنا

المشهد الشعري مثل لما يحدث في مصر الآن، قليل من شعراء التفعيلة وكثير من محاولات قصيدة النثر بالإضافة إلى بعض شعراء العمود الرديئين، في افتتاح مهرجان الشعر ذهبنا إلى مدينة جرش. وهي صروح رومانية من القرن الأول للميلاد، بواقى اعمدة ومدرجات مسارح كانت معابد قدسية لآلهة غابرة، وطريق قوافل سار عليه الرسول في رحلاته للتجارة قبل البعثة. في معبد أرتيس أنشد محمد علي شمس الدين قصيدته الطويلة عن قنائه، وبعده محمد ابو دومة بقصائده الراقصة كحالات الدرويش في الحضرة وشاعران أردنيان محدودا الأهمية. ثم تناولت الندوات الشعرية في مكان

حين تهيئ الأردن، لا تحس بوحشة عن الوطن، إذ الحرارة معتدلة والنظافة ممتازة والهدوء مخيم، كأنك في قرية بعيدة، والناس هولا كاهل، والضيافة عربية.

كل هؤلاء الشعراء العرب، من أقطارهم المختلفة، يحسون بكثير من الأسى والألفة والتضام الفوري كأنهم فراخ صغار تلتئم خشية خوف بعيد. كلنا يجددنا الأمل في تغيير هذا الواقع الفروسي كالجريرة، والذي يزداد اقتناعاً ونلة يوماً بعد يوم. نبكي عند الفراق كأن اللقاء كان حلمًا وهمار سرابًا لا يروى غلة، ولكن الطريق طويل أمام الجميع وقد يبدو أننا نسير فيه إلى الجحيم.

لنستحم تحت مشلالات «معين» التي تغلى مياهها، ووقفنا عراة نرقص في مساجد طبريحي تحت مياه تسقط ساخنة من ارتفاع كبير، في ظلام أسطوري وسط صخبور تبدو كمجنوحات طبيعية تركت في الخلاء. نهينا كذلك (محمد بنيس وجهاد هبيب وحبيب الزويدي وأنا) إلى مقام النبي (موسى) عليه السلام في مادبا (بلدة غاليل هلسا)، المكان دير هادي سيط المني فوق تل عال، أمامه صحراء بلا حد، ووقتها غمام لايت لا يرمي يطل على البحر الميت، أه لو تجلس هناك! أما أهم مكان يجب أن تراه الخلقة كلها، فهو «البشراء»، مدينة ضريها الزلزال أكثر من مرة، وبني عليها عرب الأتباط حضارة بسيطة حتى احتلها الرومان، فيها بعض عمارة رومانية مشرقة تافهة بداخل الصخر، لكن الأشد أهمية هو النجر الذي قامت به الطبيعة على وجه الجبال التي شقها الزلزال، فهناك معرات بين الجبال لا تزيد عن نصف متر يُهَيَّل إليك أنها ستطبق عليك إلى الأبد، مدينة نحت حديثة لو أخذت أي جزء منها لاستحو أن يوضع في أعظم متاحف العالم، الصخر لونه الغالب وردي كالرنة تحت طبقات بيضاء كالغجر وصغراء كالذهب وسوداء كراس

الزنجي واللوان أخرى لا تبين، بعد خروجه تشعر أن تراب الأساطير يُعطر وجدانك، كأنك تفتسل بدموع بكاء قديم على طرف زمان لا يعود. ليس لك أن تنسى عذابات الفلسطينيين في الأرض المحتلة تغلف وجه زكريا محمد النقي القادم من رام الله للعالم دائماً بالسفر إلى مصر، فعبر تغريته الكبيرة لم يزرها. وليس لك أن تنسى رفعة الحزن في شخص طاهر رياض ولا خفة الأثني الكاملة لدى وفاة العمراني أو شقارة التونسية أمال موسى. ويبقى الناء كاملاً على الوجود الشفيف للناقد حاتم الصكر والآب الكريم حسام الخطيب. أهم الأبحاث التي ألفت كانت للخطيب عن القصيدة الإلكترونية والصكر عن بحثه الرائد عن قصيدة النثر ولصلاح فضل وعلى جعفر العلاق عن حجازي (الأول عن شعره بعمارة والثاني عن طردية بضامة) ولصطفى الكيلاني عن مفاهيم الشعرية العربية ولخيري صالح عن سعدى يوسف. نهينا أنا وزكريا إلى بيت سعدى يوسف، بيت شاعر كبير فعلاً، كأنك في حضرة هولدرلين، وهو يأسى على ما إتصدرت إليه الشعرية العربية في نهاية القرن.

حضرنا فعاليات كثيرة أهمها عرض (إليسا، ملكة قرطاج) لفرقة عبد الحليم كراكلا اللبنانية، تحس وانت خارج بالامل في إبداع كبير للمنطقة العربية يغزو العالم ويبرزه في الفن والتقنيات. كان هناك وجود مميز لفرقة وجدة المغربية التي تنشد شعراً صوفيّاً، وفرقة القدود الحلبية التي تنشد فولكلوراً شعبياً غانقاً بأصوات تهد الجبال وفي آخر السهرة اتحفنا قاندا ميسري مدلل (٩٠ عاماً) بإداه الأمل لام كلثوم وكأنه الوحيد الذي يمكنه مباراتها، وشعر المتصوفة الكبار يفنيه بشان زرقان في أداء فريد، وكذلك العرض الغانق (جوليا دومنا) لابنتي أدونيس أرواء ونينا. وعندنا، أخيراً، إلى القاهرة، ساعة زمان تفصل بين الصراعات المدمرة في القاهرة وحروب المبدعين النورية التي تخلع حتى الملابس الداخلية، أه، القاهرة. وكأنك رحت في حلم يغشاه الفرح والأسى، فصصحت على أوتار مشدودة ودبابيس في العين وهناك لكل ما يمكن أن يمتلكه الفزاد. يبقى أن أقول وداعاً لحلم عمّان ونكري لشعراء بانسين في قبيلة كل همها أن تتعم باللقاء الفرح البسيط وبالفضل هذه اللحظات كالحظات بين القتالين!

إصدارات جديدة



١ - النص الجديد :

«محلة ثقافية يصدرها كُتّاب النص الجديد في المملكة العربية السعودية تتصدّر هذه الجملة غلاف الجولة رغم تجاوز النصوص الشعرية وتمهدها بين عمودي وتنغلي وبشرى، كما أنها تحثّ على مجموعة من القصص والدراسات النقدية والحوار بالإضافة إلى المناهضات التي تلقى الضوء حول الواقع الإبداعي والحركة النقدية في السعودية، وتفتح «النص الجديد» على أفاق الثقافة العالمية عبر ترجمة جزء من حوار مع جاك دريدا لعرفه موافقه من بعض القضايا الفلسفية والمعرفية والاجتماعية، ويأتي هذا الحوار الذي لم يُترجم إلى العربية من قبل استكمالاً للصف حول «التفكيرية» كمحور أساسي بالمحلة

٢ - طيور جديدة لم يفهمها الهواء : طارق إمام

حميمية اللغة، والتكتيف المركز، تقبيلان أساسيتان تملآن لدى طارق إمام فضاءً رحباً لاقتناص حالة من التوجع والتوشع ولحمة قصصية - وأكاد أقول شعرية - يستعيز بها من الحدث وشخصه التقليديين، فحواله تنسج للرمز، لا على مستوى العمل ككل، بل على مستوى المفردة رثاءها، فكاناته تعكس وعياً مخالفاً لواقعها الحقيقي، وكثني به يتكرر مساواته الخاصة، ويؤنّها بقوسه القرصي المخالف لما نعرفه عن الولي قوس فزع، كما أنه بمثابة خالق أسطورة لا تسير بهذا، أساطيرنا، هكذا فعل مع «صناعة النسيج» تلك الفتاة التي «قلت تغزل بأضامرها السايات»، ويمكن أن نصيف إلى ذلك أن «السديار» لا يعمل من

سلاحه الأسطورية القديمة سوى غريته وحكاياه، لكننا نرى سدياراً آخر، وإذا كان طارق إمام قد بدأ باللبلة الأولى قبل الألف دابة انتهى باللبلة الثانية بعد الألف متجاوزاً بقية اللبالي ليصنع بذلك مسداً بين الحركة والسكون»

٣ - التشريع والحبس الاحتياطي - أحمد سيف الإسلام عبدالفتاح:

يجد الكتاب مائة الحبس الاحتياطي، وقواعده العامة والجهة المخول لها إصدار قراراته، كذلك يتعرض لنشأة وتطور نظام الحبس المطلق في التشريع المصري، ويبحث مدى مشروعيته وفقاً لأحكام الدستور، وطبيعة الحبس الاحتياطي المستند لأحكام الطوارئ، وفي استشهاده الكاتب بقرعة من خطاب أحد زعماء الإسلام بالهند أمام سلطات الاحتلال الإنجليزي ما



الصناعية هي الوجهة الثانية. وأما الثالثة فهي موجة تكنولوجيا الاتصالات عن بُعد، وما أحدثته من تغيير شامل في الاقتصاد العالمي وما كان لذلك من آثار سياسية واجتماعية بعيدة المدى

٦ - تعاويز من خرب - شفيق جيبين

«حملت بالق سرسنة/ وأتمار.../ واكواب من الخمر/ حلمت بشهد أيام/ يبدد حنظل الفقر، هذا الشاعر الفلسطيني يستطيع أن يلهم بجته التي يزعم الآخرون أنهم موعودون بها من قبل الرب، وفي قلب هذا النص تتخاضر الأحلام والكوابيس، فعازال الفقر حنظلًا، يستعيد الشاعر مرارته بعد صحوه: «أفقت على مسأني/ فذاب المر في الردء ولذا يصير منطقياً أن يشد الشاعر مرارته ومراثيه في لغة اسمائة، لذاته التي لم تجد قبرها ولأصدقائه ومطمحيه المفقودين، ويتسائل من جدوى السلام والعالم لا يعطينا غير الجوع/ وغير الجهل وأمطار قتال»



ن تقدم الرواية شرائح مختلفة من مواطني غزة، يفكر بعضهم وسلياً وضعف البعض الآخر نرى أن الصبية وحدهم هم القادرون على تفجير السكون والإسكاف بزمام المقاومة في ظل استسلام الكبار وخضوعهم وخيانة بعضهم بالتعاير مع المفتصين

٥ - تحول السلطة - الفين توفلر

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر هذا العام الجزء الثاني من كتاب **توفلر** بعنوان «تحول السلطة»، ترجمة لميضى السويدي. وهو يشتم ثلاثيته في استقراء المستقبل بعد أن انتهجها بكتابه «صدمة المستقبل» مؤكداً أن المستقبل لن يكون امتداداً للعاضى والحاضر، وإنما سوف يصدمنا بطفرات، أما كتابه الثاني «الوجهة الثالثة» فيعرض فيه نظريته عن تعرض البشرية عمو تاريخها لموجات ثلاث، الأولى خاصة باكتشاف الزراعة ومن ثم استقرار الإنسان في شرى ومدن، وكانت الثورة

رواية

وجوه في الماء الساخن



محمد الله تأيه

يعكس الصراع القائم بين العتاء والمحكومين لإقرار نظام قانونى يقدم كل طرف وفقاً لطلباته حيث يقول «التاريخ شاهد على أنه كلما طغت السلطات الحاكمة، ورفعت السلاح في وجه الحرية والمق كانت المحاكم الات مسخرة بأيديها لتفك بها كيف تشاء»

٤ - وجوه في الماء الساخن - عبدالله تايه

ضممر منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين صدرت تلك الرواية التي تبدأ بجملته تلحن عن تفجير السكون هسجة وصحياً، وتنتهى بحادث في مخيم «جباليا» أدى إلى اندلاع المظاهرات، ومخيم «جباليا» هو المخيم الذى بدأت منه الانتفاضة الفلسطينية، وبين المداية والنهاية يقطع «عمال الفلسطينيين رحلة المشاق اليومية للعمل داخل مصانع وجقول إسرائيل متعرضين لصفوف القهر والاستغلال، بعد

الشعر

أرسل إلينا بعض الأصدقاء ممن ينشرون قصائدهم وقصصهم في هذا الباب، يستفسرون عن مكافآت أعمالهم المنشورة في الأعداد الماضية؛ والحق أن هذه المكافآت تتأخر شهراً حتى يتم صرفها، والآن يستطيع الأصدقاء الذين نشروا أعمالهم حتى شهر يناير ١٩٩٦، أن يصرفوا مكافآتهم من خزانة الهيئة المصرية العامة للكتاب

بكورنيلش النيل بالقاهرة، وهي مكافآت رمزية (خمسة وثلاثون جنيهًا عن كل عمل منشور)؛ أما مكافآت الأعداد التالية، من فبراير إلى الآن فسوف يتم صرفها تبعاً:

كما قد تمددنا في العدد الماضي عن بعض القصائد المختارة للنشر في ديوان الأصدقاء، غير أن المساحة لم تسمح إلا لقصيدتين

اثنين، واليوم ننشر بقية القصائد مع قصيدتين جديدتين، أولهما للشاعر الأردني عبدالله النجار، والثانية للشاعر محمد خضر عرابي من سموهاج، والقصيدتان على اختلاف أسلوبيهما تعكسان موهبة حقيقية لا ينقصها إلا شيء من التدريب والصقل؛ وقد تدخلنا قليلاً لإصلاح بعض الهنات اللغوية والعروضية في كلتا القصيدتين.

الوجه

د. عبد الحكيم العبد

مركز اللغات والترجمة الأكاديمية للفنون

ويسكر القَوَادِ
بخمرة لاصدُع فيها - لا دوار
وانما قرأ
وانس دار
وهداة للروح أَسْتَهْأ سِوَالفَ الْاَكْدَارُ
وما مضى من لُحْ نَارُ
حديثه يطول في صحائف الأشعار.

أهفو إلى الوجه الصبوح
يطلُ شمساً من حجابها الوضئ
وجدول الضياء
يشعُ من عينين
في رَوْقِ السماء
سَمِعْتُ تَوَامُ للروح

«افتحى الآن نافذة الصبر»

محمد خضرم عرابي

جزيرة شندويل - سرهاج

وارتقُ ثوب الضياء
افتحى الآن نافذة الصبر... واسترسلى...
فالطيورُ الجريحةُ تاكلُ لونَ السحاب...
وتنهشُ في جسدِ الأصفياء
واكتبى قصة الرجل المتبل...
والحرفُ حين يناولونه الجرحُ
والنخلُ حين يُطاطئُ رأسه،
الشمس حين تغيبُ عن العقل...
والنهر حين جفاف الفصون، ارتعاش الصباح..
اكتبى.. حين يُشقُّ فرحُ الوليد..
ويهرب من صولة الحقِّ كلَّ جبان..

الغراشاتُ هائمةٌ في المدى.
والغزادُ المعنىُ بصمتِ الزمان..
يرأونه الحلم.. ينزفُ بالشعر..
كنتُ هنا فوق شط الحنينِ جلست..
أساورُ وجه النهار.. أتاخى الصدى..
أملأ القلب بالأمنيات..
الملم جرحى وأرقو السويغات
هذا هو الحزنُ يدخلُنِي..
يستجمُ الفضاءُ بدمعى..
أبحثُ عن معجمٍ يحتويُنِي فلا أستريح..
أرتلُ وردَ العناء... وأكلُ صمتى...

تعزية صديق

عبدالله النجاشي... الأرن

لها رحمتا ربي في اتساع
فقد انقضت إلى جنات خلد
كنتم في مداها كالشماع
وكم نسعى لى نبقى ولكن
أمام الموت لاتجدى المساعى
(فصبرا في مجال الموت صبرا)
فما نيل الخلود بمسطاع

بكت عينيائى من هول السماع
وهاج القلب لما جاء ناعى
مصائبك يا اخي أبدا مصابى
يمنق مهجتي، يذكى التياحى
أحبال الألق مموّداً أمامى
فأعجز فرط أشجائى يراعى
فطب نفسا على أخت صديقى

أَسْمَاءُ لَيْسَتْ.. «فَاطِمَةُ»

شريف مكاوي - شبرا الخيبة

قلبي تبعثره الرياح
ويشتتني
ولذا يحط على موائله المسكون
أهمن يعيد إلى الشتات ترحدي..؟
ويصيب مائي في رمادي.. في العيون
يا أيها الولد النبي
«أسماء» ليست «فاطمة»
الآن تسكنه الشكوك
فدع لها وطناً على جسد الفزاد «الفاطمي»
الآن .. تسكنك المواجه
من يقول بأنك الباكي

على أرض تموت بفير أرضك
من يقول بأنك الماشي
على جد المواجه ضاحكاً
الله يعلم أنني كان اكتمالي باكتمالك
باكتمال العشق في صدرك
جاء انتهمائي بارتحالك، بارتحال العشق عن صدرك
فالعشق فاتحة لبادئة الختام
ولد تبعثره الرياح
ويشتتني.. بنتاً يحط على جدائنها
اليمام
بنتاً ننام

تحيدياً

ياسر عبدالحق.. أسير

هناك.. وبالتحديد بعيداً جداً
القتلى ألف
لأجدوى أن ترفع تلك الأجساد
لأجعلها
انهكت الموت
هناك.. وبالتحديد بعيداً جداً
لأشبه آخر يمكن أن يسلب
هناك.. الصرعى ألف
والهامات المنزعة أكثر
هناك.. وبالتحديد بعيداً جداً

الاستاءة العمقاء
ألف
والكلمات القيمة الملقاة على الأرض أيضاً ألف
هناك بصوت خافت
يمكن أن تسال عن أسماء الموتى
أو عن سبب الموت
هناك
وبالتحديد
بعيداً جداً.

انتحار

محمود السيد اسماعيل - دكرش دهبالة

هل على قلبى عتاب؟
السحاب غدا كثيفاً
واستحال المد جزراً
وانزوى ضوء القمر
وانتحر
بين الجوارح طائري
هذى مراسم ماتمى
ولتسلمى بالعيش بعدى يا فتاتى
وتنعمى
بالحب فى أحضان غيرة
فرسان مملكة القريض
واستعيسى
عن منازلنا القديمة بالقصور وبالعطور
وتزينى بالزهر
والحلل الثمينة
إنه عرش الأميرة
فقدأ أموت حبيبتي
بالصمت فى زنزانتي
والحقيقة
ليتنى قلت القصيدة

ويح قلبى
كنت أحسب اننى
قد قلت شعراً
.. والحقيقة
ليتنى بعث القصيدة
هل ترون الشمس
فى وسط السماء؟
إنه عام الكمون... والسكون.
قد تربع فوق أعوامى العديدة واستظل
البراعم فى الفصوص؟
سائرون بلا هوية
النهار غدا كسيحاً
فوق كرسى العدم
والآلم فى القلب يفرس زهرة
أيقظونى أبها الماضون فوقى
بضبع أضعاث ورؤية
أيقظونى
نقطة البدء استحالت الف خط واتجاه
وانتباهاً ليس يجدى
إنه ميلاد موتى

القصة

لن نملّ من تكرار أن بداية العلاقة مع في الكتابة هي المصرفة الواسعة باللغة وأسماءها، ولا يكلي هنا الإلزام بقواعد النحو والمصرف.. فلابد أن يعرف الكاتب أن لغة الفن غير لغة الكلام، وتستمر هنا جملة مهمة قالها رئيس التحرير «إذا رأيت لغة الشاعر (القصاص) متهافئة فاعلم أن موهبته ليست خيراً من لفته أو أكثر تهافتا من لفته.

ولذلك لا نستطيع أن نتابع قراءة القصة التي كتبها الصديق صاير علي أحمد محمد من ابند . قنا، وقد كانت الرسالة نفسها غير مشجعة حيث يقول «ثقة مني أنكم ستقوموا بالتعليق على قصتي» ولكننا

تجاوزنا أخطاء الرسالة لنفاجها في السطر الثاني من القصة بهذه الطريقة في الكتابة:

«المكان شبه خالي من المصلين بعدما أود صلاة الظهر».. إلخ بحيث لا يمكن الاستمرار في القراءة.. وهذا الكلام ليس موجهاً للصديق صاير وإنما لكل الأصحاء الذين يتصورون أن القصة تكتب بمعزل عن اللغة

الصديق حمدي مبارك - ساجا
القصص التي أرسلتها مباشرة، وتحتاج إلى وقت طويل لتدرك أن الفن ليس وعظاً وسوف تتخلص بعد هذا الوقت من الافتتان بكلمات مثل «لكنه سيقاوم وسيقاوم

ليكون لبنة سليمة حتى لا ينهار الجدار» ولكن لابد من الإنشادة بأسلوبك الذي يبرئ من الأخطاء، فسألت ترى أن الطريق إلى الكتابة الجيدة واختيار الموضوع المناسب ليس بعيداً.

الصديق محمود الفيضاني - القاهرة

لا اثن أن موضوعك عن «انحطاط الثقافة التراثية» مقصود به مجلة إبداع؛ فانت ترد على الأستاذ محمد بغدادى الذى كتب موضوعاً عن «صباح الخير» ومن الطبيعى أن ينشر ذلك في المجلة التى نشرت الموضوع، لأن قارئى إبداع قد لا يكون قد عرف عنه شيئاً

ساحيا لانتظره

وفاء رضوان، المنصورة

طاهرة . ونفسه صافية؟.. وأنا أنتظر لثاقه كل يوم في لهجة ولوعة.. وأخل أنظف نفسي . وأغسل جسدى بجناحى الصفييرين.. بقطرات الماء التى وضعها لى داخل القلص.. كى يرانى نظيفة جميلة كما يجب.. حتى إذا ما جاء إلى فى الصباح.. عاينته . على البعد - معانقة للعشاق . وتاجيته مناحاة الأوبة . بأجلى ما تعلمت من لغتى.. لغة العصفانير..

لماذا يقسو على كل هذه القسوة؟.. وأنا التى ما عنيته شيء فى الحياة إلا تجاهله إياى.. لماذا لا يحنو ولا يعطف على كمال يحنو ويعطف على أطفاله؟.. أيرانى لا أستمع حنواً أو عطفاً؟.. أم يرانى مضروقة حقيرة.. لا قيمة لها.. ولا تلج فى الحياة سوى التمتع برؤيتها هكذا حبيسة فى قفصها؟..

إنى أحب.. فلماذا يعاملنى بهذا الجفاء.. وأنا أحس روحه

لماذا بالآلهى لم تخلفه عصمورة مثلى.. حتى أستطيع أن أخبره
بجيبى له؟.. لقد أتى ذات ليلة يجلس بجوارى.. ثم فتح باب القفص..
ومنيّه إلى.. ومسنّير بها.. وأخذنى بين يديه.. يسترق النظر إلى..

لقد نلت ما تشيت.. أخيراً حملنى على يديه.. الرقيقتين
الجانبتين.. لكنى حاولت أن أرتسى فى حضنه ساعتها.. ففطنى
أحاول الهروب.. وأبغى الخروج من القفص فاحسست بقسوة الدنيا
كلها تتجمع فى يديه.. وتقض على تلقينى داخل القفص.. وتخلق
الباب.. ياله من فاس عنيد.. أظننى أبغى هرباً ومعداً؟.. أنا أحتمل
البعد عنه؟.. وبإيات الأمر أنتهى عند قسوته وظلمه لى.. فلقد أعرض
عنى بعد ذلك اليوم.. وأحملنى إيماناً تاماً.. ونهى نأياً قاسياً لا رحمة
فيه ولا لى.. فما بال زوجته التى تتمتع به ليل نهار.. حرمتنى من
رفاهه حتى ثانية واحدة كل صباح؟ لقد كنت أتمنى أن أسأله عنه..
أين هو؟.. لماذا أحملى هكذا؟.. ولماذا لم يعد يأتى إلى كل صباح؟..
أتراه حتى بخل على بتلك اللحظات؟.. أم تراه.. تلك الزوجة.. هى
التي أبحته عني؟.. واتقضى أسبوع كامل دون أن أراه.. وعلمت أن
سبب غيابها هو سفره.. وعندما عاد بعد عشرة أيام.. ووجدنى لا أكل
ولا أشرب.. ووجد ما عليه جسدى من نحول وما على حالى من
سوء.. ففتح باب القفص.. وانتظر خروجى فلم أحرك ساكناً.. إن
سجنى الصنيطى فى الخارج.. وجئت فى ذلك القفص.. طالما
ساعطى بجواره.. لكنه لم يرحمنى.. وأسك به وفادى من النافذة
أهكذا يسافر دون أن يردعنى ولو حتى بمس من إصبعه؟.. ثم
يأتى فى لحظة اللقاء.. بعد طول الهجر.. يقذف بي من النافذة.. لا
يمنى وجودى.. ولا يرضى بقائى.. يا الله.. ما بالك عبادك لا
يعرفون شيئاً عن الرحمة وأنت أرحم الراحمين؟.. لقد وجدت أحضر
عصمورة أخرى أسكنها قمصى القديم.. وإن أخذت من نافذة

مستكناً.. لا أبتعد عنها إلا عندما يحصف بي الجوع عصفاً..

ولكن.. لماذا لا يضمنى معها داخل القفص.. لتستمتع.. نحن
الانثنان جميعاً؟ أه ليه يعلم كم أحبه.. ثم علمت فجأة أنه مريض.. ولا
يقدر فراش حجرته.. فظنلت أنشج يومها على نافذته الليل كله..
أتمنى فقط رؤياه.. ولا أبغى إلا الاطمئنان عليه.. لكنى ظنلت أنشج
ولا يجهل لى دمع.. ورغم ذلك لم أراه.. بل ظلت النوافذ مغلقة..
والأبراب موصدة.. حتى وجدتته هو.. هو نفسه يفتح النافذة ذات
يوم.. ثم يعود ليرقد فى فراشه فكنت أظير قرصاً لرؤياه.. وظنلت
استرق النظر إليه فى سكون.. وبى تلم الجريح.. وعندما رانى..
وجئت بيشم.. ويرملى بنظرات عطف صافية.. واقترب منى أمام
النافذة.. لشد ما زادت دهشت لظننها.. لأنى لم أبتعد.. وظل
يقتر.. وأنا أنشج لكن فى سكون.. وأخيراً.. حملنى على يديه..
ومر جناهى الصغيرين.. وقترينى من حضنه.. وأخذنى ناجية
موقده.. وأجلسنى على سرير.. وأنا هادئة راضية.. فأنعت بكل ما
يهدل.. وهكذا كان يتركنى فى الليل.. ويحملنى على يديه كل صباح..
يجلسنى بجواره.. وأحياناً يطعمنى ويسقىنى بيديه..

حتى سمعت صواخاً ذات يوم فى بيته وأنا ألق على النافذة..
وازداد الصراخ.. وأنا لا أعرف ما السبب.. حتى وجدتته يعملونه
فى صندوق كبير.. وقد أحاطوه بملاة بيضاء.. وحمله النساء
تصرخ وتكي.. ولم أدر.. هل مات صاحبه أم أصابه مرض؟.. لكنى
من يومها وأنا أجلس على نافذته كل صباح.. أنتظر أن يفشها
ويحملنى على يديه كما كان يفعل.. إنه سياتى.. أليس كذلك؟.. لأنى
لم أنشج منه.. إنى سأنظره.. إلى انتهاء الحياة.. سامحياً لانتظره.
مهما طال الانتظار

المسافر

مدح شلبي - القاهرة

هاجمنا المصوم.. وطاربتنا خيلهم.. ووجدت نفسى وهيداً..
ويعيداً.. واتصنتى الفياض.

من يسلك دروب الفياض وحيداً سوى؟ أنا الناجى الوحيد من
القافلة.. كنت حادياً أشد.. وعلى وقع أشعارى تدب أقدام الإبل.

لم أصادف قبيلة، ولم تصافح وجهي أبداً نسائم، شهور عديدة
كنت كالماعن استخلص في الصباح الباكر من طراوة الندى العالق
على العشب مائي، ومن مضيق الكلا زادي. وأسافر أسافر بلا
هداية.

من يسلك دروب الفيافي وحيداً سوى؟

أنا الذي أشرت على قبيلتي بلزهم الرحيل. فسيكفوا لماذا؟،
فجعلتهم يلاحظون مثلي عمق القحط الخفيف، ويكتشفون صبرة
الزواحف، وانخفاء الوحوش، وسقوط الصقور ميتة في سلال
الأمهات.

وتنبأت بالسبل الذي أغرق للشعير، ولك الضياع، وشرد الإبل

وتنبأت بالهجير الذي تلاه، فأحرقت الناس ناراً الحقد.

وأخيراً الطاعنة، فجعنا دوابنا. وجللنا خيامنا، وعللنا متاعنا
والطالنا ونسائنا وهاجرنا حتى هاجمنا الصبروس فقتلوا كل القبيلة.

من يسلك دروب الفيافي وحيداً سوى؟

أنا حادي القافلة، وشادي القبيلة. صرت سيد هذا التيه
المكتمل، أقدامى مشقة، وسترتي جرياء، وجسمي شامر مثل شبح
أحجل به على منهدر تل وأهوى كلما صعدت، فأعاد الصعود ثم
السقوط والصعود حتى ينس مني التل، فتركني أمطلى قمته، وعليها
خر جسمي فتمت، فالتقل الليل ناهيتي وغطائي، وأنهضتني في
الصباح للشمس، وهمت مرة أخرى علني استئل على نهاية.

أيتها النخلة التي تصادفتني الآن. إقامتي معك أبة، كلانا
معجزة، فلهي إلى وعافيتي.

كانت النخلة التي أنبتتها المعجزة، تحن على ولدها، وتوغل
جنزها في باطن الأرض حتى يطلع ماء الساطن عليه، ويصعد
بالخاصية الشعرية فيربط سطح الأرض حول جنر ولدها فينمو.

من أي عصر ملير أصدرت أيتها النخلة؟

ومن أي بذرة طيبة أنبتت؟

وكم مسافة بعيدة قطعتها حبلك على جناح الريح لتستقر هنا
في قلب هذا القحط؟

وكم جفافاً أحملت؟

وكيف أصبحت؟

وكم عاماً انتظرت؟

وكم شريداً ضممتني مثلي، وهنوت عليه فعاش على ثمارك
حولاً، حتى يحين إشارك التالي؟

أنا الناجي الوحيد من المذبحة، ما عدت شريداً، صارت لي نخلة.
وولدها، وظلال تعميني من الشمس، وإشار تكفيني حولاً، وجريد
أصنع به ستيفة. أنا سيد هذا التيه المكتمل، أخيراً حار لي بيت،
وصارت لي مع المغارب نسائم، ومع الليالي قمر أحصى به الشهور،
وعرفت من ظهور الصقور أن الحديث أتم. فانتظرت بالشمس، ونشرت
في الأرض مع المطر، وسوف تكتمل المعجزة. سوف يفضر وجه
الأرض، وسوف يجتذب الناجين مثلي من المذابح



نحت للفنان ربيع الأخرس



لوحة للفنان مصطفى خضر من معرضه بقاعة اخفانوف (١) بمجمع الفنون بالزمالك

يلتص الصدق والإصرار أساساً قوياً للعمل عنده التعبير عن هوية الفنان من خلال التعبير اللوني واختيار أشكاله كمفردات للغة التي تتجاوز التشخيص لتفصح تجويداً وأعباً هي تصميم يؤكد قدرات الفنان على حل الفراغ

للمحاضر



العددان العاشر والحادي عشر • أكتوبر - ونوفمبر ١٩٩٦

الفرقيين في مصر والحظرة الحظرة - طاهر المصري
التنوع : قصة لخبيرين بروفيسور

ديالكتيك الحرية

مراد وهبه

لطيفة الزيادات

اعتدال عثمان

من أدب الحروب

نبيل حداد

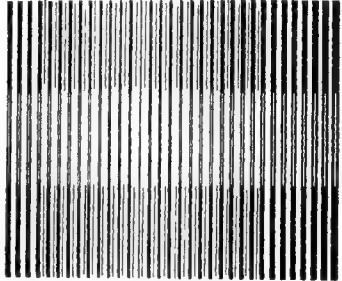
تساقط الحاضرة البرلمانية - فيمبورا - القاهرة بجائزة تيريل ١٩٩٦

فائد طي المصري : حديث أم ينغر أحمد بعد الدين

المحامي



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

• سمير سرحمان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار -
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النجدة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بمحاولة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلخون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس ميل : ٧٥٤٢١٣ .

الذين : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تكترم بنشر ما لا يتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

لجماع

العدد الرابعة عشرة • أكتوبر - نوفمبر ١٩٩٦م • جلد ١٩

هذا العدد

- ٥٧ عابرون إلى سور الحينة.....خفتون عبد الأمير
٧٤ كليب مصطفى الأسمر
٩٧ مناقشة..... سمير حكيم

الطن التشكيلي

- ١٠٠ مصطفى مهدي .. واقعة ما بين الكلاسيكية وحصر الفضاء.....جلود يوسف
مع ملزمة بالفلان

المكتبة

- ١٣٤ الفوضى في الإبداع للشعري.....كمال نشأت
١٤١ محتوى الشكل في الرواية العربية.....خفاف عبد المصطفى
١٤٤ إصدارات جديدة.....

المنشآت

- ١٤٦ المهرجان التجريبي في دورته الثانية.....هناء عبد الفتاح

تقنيات

- ١٥١ رسالة من المهدي أخريف.....

الإرسائل

- ١٥٢ أسبرج تفتي مصري في البندارك «البندارك» ... حسن طيب
١٥٩ آفنية الرائي والقنود من تفتي العلم بالخيبر بختين.....صبري حافظ
١٦٥ مهرجان لوكازنو السينمائي صوسرا.....فوزي سليمان
١٦٨ ملقى الشباب العربي «المغرب» محمد حمن عبد الحافظ
١٧١

أصدقاء إبداع

الاستراحة

- الأب البولندي.. والتاج الربيع..... أحمد عبد المصطفى حجازي

المراسلة

- ٧ ديالكثير الحرية مراد ربيع
١٢ الفرنسيون في مصر واستشارة المثل.....عاصم النعماني
١٩ نزول ٩١ للشاعرة البولندية التي اكتشفت كروية لتاريخ.....ديوريتا متولي
٤٤ لطيفة الزيات: فضحة المعارف.....اعتدال عثمان
٦١ الرؤية عبر الجنان المتداخلةأحمد درويش
٧٩ من أدب الحرب..الرفاعي لجمال لطيفاني.....خليل حداد
١٠٩ رسائل الجسد عند نورا أمين وعفاف السيد.....سمية رمضان
١١٧ صورة الذات وصورة الآخر.....شاكز عبد الحميد
١٣٧ أغنيات امرأة مشرقية.....طلعت شامعين

الحوارات

- ٢٥ شافند على العصر.....حديث لم ينشر لأحمد بهاء الدين

الشعر

- ٣٦ من سنوات الأرق..... محمد علي شمس الدين
٥١ أصوات المكان محمد نصيم
٦٩ دائرة الظهر الفلسطينية.....ومصطفى صادق
٩٠ مقدم في الجميعأحمد تيمور

القصيدة

- ١٦ القناع .. حكاية عربيةغالبون بونابرت: بن بشير السباعي
٤٠ مكان لائق لجسدي نضال حمارة

الادب البولندى والتاج الرابع



تاهينا البولنديين برابع* نوبل يحصلون عليها منذ إنشاء الجائزة فى بداية القرن إلى الآن. والتهنئة لامتعتنا من التعبير عن شيء من الدهشة، لأننا لانعرف الكثير، وربما لم نكن نعرف حتى القليل، عن هذا الأدب الذى حصده من هذه الجوائز قدر ما حصلت أداب أوربية كبرى، كالأدب الروسى، والأدب الأسبانى، وأضعاف ما حصده الهنود، واليابانيون، والعرب مجتمعين.

إما أننا نجهل ما للأدب البولندى من قيمة يعرفها سوانا وإما أن الأكاديمية السويدية تامل البولنديين وقد فتشت فى ما لدى من معاجم فى الأدب المالمة، فلم أجد شيئاً عن الشاعرة البولندية شيمبورسكا التى حصلت على الجائزة هذا العام. وكذلك لم أجد شيئاً عن الشاعر تشيسلاف ميلوش الذى حصل على الجائزة فى أوائل الثمانينيات. وليس هذا بالطبع دليلاً قاطعاً على عدم الأهمية، لكن دليل على عدم الشهرة.

غير أن للشهرة قد تالتى عن طريق الجائزة التى تلت الانتظار لمن يفوز بها، فيكتشف القراء فى انحاء العالم أهميته. والواقع أن هذا - على حد علمى - لم يحدث بالنسبة للبولنديين الذين فازوا بها من قبل: هنريك سيناكفتش عام ١٩٠٥، وفالديسلاف ريمونت عام ١٩٢٤ فحصلوا على الجائزة لم ينظما من المحلية إلى العالمية أو من النحل إلى النود.

* لم نأخذ فى الاعتبار هذا الكاتب البولندى الأصل الأمريكى الجنسية «إيزاك باشيفيتش سنجره» الذى فاز بجائزة نوبل عام ١٩٧٨.

ومع ذلك، فنحن لم نقرأ لى من هؤلاء الفائزين الأربعة فى لفتنا أو فى غيرها ما يكفى للحكم على قيمته. وربما كان حصول الفائزة الأخيرة على الجائزة فرصة للترجمة من البولندية إلى العربية ونحن نفتح هذا المشروع بما ننشره فى هذا العدد من قصائد شيمبورسكا، فضلاً عن تعريفنا بها.

الإسكندرية عكس الجيتو



لو كان لى الحق، لقمت المسنولين عن فشل مهرجان «إسكندريات العالم» إلى المحاكمة، بتهمة تشويه سمعتنا الثقافية، وإساءة معاملة الأجانب، والتسبب فى ضياع الثروة التى كان مقدر أن تجنيها البلاد، لو نجح المهرجان فى تحقيق غايته.

وإننا لم أقرأ شيئاً عن هذه الفاية - وهذا وجه من وجوه التقصير التى أدت إلى الفشل - لكننى أستطيع أن أجمل هذه الفاية فى كلمتين: فالمهرجان الذى كان مقدر أن تشارك فيه كل المدن التى تحمل اسم الإسكندرية فى مختلف أنحاء العالم، يحاول أن يعبى فى للذاكرة المعاصرة حلم الإسكندرية. وليس هذا الحلم إلا تلك المدينة التى أقامها الإسكندر لتكون وطناً لكل الأجناس والأديان، وذلك من خلال الثقافة، أو بالتحديد من خلال الحوار الذى يقرب بين اللغات والثقافات ويهيئ لها أن تتبادل ما حملته من المعارف والخبرات الروحية والعلمية.

هذا هو الحلم الهللىنى الذى تجسد فى الإسكندرية الأم، إسكندرية مصر التى مزجت بين الثقافة اليونانية والثقافة المصرية والثقافات الأخرى المجاورة كالعبرانية والفينيقية والبابلية واللاتينية.

الحلم الهللىنى هو المدينة الفاضلة التى تستطيع أن تحتضن كل الأجناس والأديان والثقافات. الحلم الهللىنى هو البديل عن التعمص العرقى والطائفى، أو عن الجيتو الذى كان سجناً لليهود فحولوه إلى مثل أعلى يسود العالم الآن، على حين يتراجع المثل الأعلى الهللىنى.

النقاء العرقى هو الشعار الذى يرفعه الإسرائيليون، وحرب البوسنة، والعنصريين البيض فى جنوب أفريقيا والولايات المتحدة، واليمين المتطرف فى فرنسا وألمانيا، وجبهة الإنتقاذ فى الجزائر.

وأنا أشك كثيرا في أن تكون هذه الأفكار قد خطرت للسادة الذين أوكل إليهم تنظيم مهرجان «إسكتريبات العالم». المهرجان بالنسبة لهؤلاء السادة له علاقة بمعنى الهرج والمرج وإثارة الضجيج والتفريغ. أما النظر في الحاضر والماضي والمستقبل، وقراءة التاريخ، واحترام الثقافة فشيء بعيد جدا عن هموم هؤلاء، وإن كان لابد أن يفضل المهرجان!

جارودي من الماركسية إلى الإسلام



قرأت أن روجيه جارودي في الطريق إلى مصر وربما صدر هذا العدد من «إبداع» بعد أن يكون المفكر الفرنسي الكبير قد وصل إلى القاهرة، فلنا إذن لا أظن لكم خيرا، وإنما أريد فقط أن أنبهكم إلى أمر واحد يتعلق بالفقرة السابقة التي تحدثت فيها عن الحلم الهليني. فروجيه جارودي الذي سمي نفسه أو تسميه نحن رجاء جارودي في حقيقته مفكر هليني. كانت الأمية الماركسية، بالنسبة له فيما مضى تجسيدا لهذا الحلم الهليني. لكن رأى أن الأمية الماركسية، قد تحولت في الاتحاد السوفييتي إلى استبداد فردي وتمييز عنصري فليس غريبا أي يهتدى جارودي إلى الإسلام الذي أحترم العقل وأخى بين الأجناس، وتبنى خير ما في الثقافات ، وليس غريبا أن يصدم جارودي بعد ذلك حين يرى من المسلمين من يعتقد أن الدفاع عن الإسلام يقتضى إعلان الحرب على العقل والحرية والسماحة والتقدم، وهي القيمة التي أعلى شلتها الإسلام.



إيضاح

لأسباب فنية يصدر هذا العدد مزيجاً، على أن ينتظم صدور المجلة أول كل شهر ابتداء من العدد القادم إن شاء الله.

التحرير

عنوان هذا المقال ينطوى على مفهومين فى حاجة إلى توضيح وتحليل وهما «ديالكتيك الحرية» و«هذا الزمان». نبدأ بديالكتيك الحرية فنقول إنه إذا كان الديالكتيك ينطوى على مفهوم التناقض فمعنى ذلك أن مفهوم الحرية ينطوى أيضاً على تناقض.

وقد أوضح كانهط هذا التناقض فى الفصل المعنون «نقيضة العقل الخالص» فى كتابه «نقد العقل الخالص». والنقيضة هنا هى سمة النطق (الملكة الثالثة من ملكات المعرفة عند كانهط وثالثى بعد الحساسية والفهم) والتى تظهر عندما يتناول النطق قضايا أربع وهى وجود الله وبنائية العالم والحرية وخلود الروح. فهذه القضايا متناقضة سواء عند النطق. ونحن هنا نجتزئ النقيضة الثالثة الخاصة بالحرية، ونتناولها بشيء من التفصيل.

يقول كانهط إن العلية الطبيعية ليست العلية الوحيدة التى تُرد إليها جميع ظواهر العالم، بل من الضروري التسليم أيضاً بعلية حرة لتفسير هذه الظواهر. ذلك بأن كل ما يحدث بموجب العلية الطبيعية يحدث بعد حادث سابق بعينه، وهكذا إلى غير نهاية. فإذا لم يكن هناك سوى هذه العلية لزم القول بسلسلة لا متناهية من العلل لتعيين كل ظاهرة، ومن ثم يجب التسليم بعلية حرة قادرة على أن تبدأ سلسلة ظواهر تجرى حسب القوانين الطبيعية.

نقيض القضية: ليس هناك حرية، فكل شيء فى العالم يحدث بحسب قوانين طبيعية. ذلك بأن كل بداية فعل تفترض فى العلة حالة لا تكون فيها فاعلة، فإذا صارت إلى حالة هى فيها فاعلة كان فيها حالتان

ديالكتيك الحرية فى هذا الزمان

متماقبتان لا تربط بينهما علاقة عليّة، ولكن لكل ظاهرة، فالحرية معارضة لقانون العلية^(١).

ونخلص من هذه النقيضة إلى نتيجة أن إشكالية الحرية تقوم في مبدأ العلية. فإذا تشككتنا في هذا المبدأ لم يعد ثمة إشكالية في الحرية. وفي تاريخ الفلسفة اشتهر كل من الفيزيائي وهيوم بتشككهما في مبدأ العلية مع تبانين الغاية من هذا الشك. يقول الفيزيائي «الافتراض بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد مسبباً ليس ضرورياً عندهما، بل كل شيئين ليس هذا ولا ذاك هذا، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر مثل الرى والشرب، والشبع والاكل، والاحتراق ولقاء النار، والتور وطلوع الشمس، والموت وحز الرقبة، والشفاء وشرب الدواء، وإسهال البطن واستعمال المسهل»^(٢).

ويقول هيوم قولاً مشابهاً لما يقوله الفيزيائي. ففي رايه أن علاقة العلية خالية من الضرورة، وما يزعم لها من ضرورة ناشئ من أن العادة تجعل العقل غير قادر على عدم تصور اللاحق وتوقعه إذا ما تصور السابق. ومن ثم يخلص هيوم إلى القول بأن علاقة العلية مجرد عادة عقلية^(٣).

ونخلص من القولين، قول الفيزيائي وقول هيوم، إلى أن ثمة علاقة عضوية بين العلية والضرورة. فإذا انتفت الضرورة انتفت العلية وخلت الحرية من إشكاليتهما. ومن هنا كان شوينهور محقاً عندما تناول الحرية في ضوء الضرورة في كتاب له بعنوان «مقالة في حرية الإرادة»^(٤) (١٨٤١). في مفتحه يثير شوينهور هذا السؤال:

ما الحرية؟

وجوابه بالملب: إنها غياب العائق. واستناداً إلى مفهوم العائق يطرح شوينهور ثلاثة مفاهيم للحرية: الحرية الفيزيقية وهي تعني غياب العائق الفيزيقي فنقول: سماء صافية ومجال مفتوح ومكان خال. ومن البين أن هذا المعنى للحرية ليس معنى فلسفياً وإنما هو معنى شعبي. أما الحرية العقلية فقد تناولها أرسطو في كتابه «الأخلاق النيقوماخية» من حيث العلاقة بين الفكر وبين الإرادي واللا إرادي، وينتهي إلى أن ثمة تراضياً بين ما هو إرادي وما هو حر^(٥). ولكنه يقف عند هذا الحد دون أن يتجاوزه إلى ما هو أبعد من ذلك وهو أن الإرادي ليس ممكناً من غير باعث. والباعث علة. وبالعلة علة فهو ضروري، ومن ثم فالإرادي ضروري. وغير ذلك ليس بالصحيح. تبقى الحرية الأخلاقية: وهي، في رأى شوينهور، مرتبطة أيضاً بالبواعت مثل التهديدات والوعود والمعامرات. الحرية الأخلاقية إذن محكمة في الأخرى، وبالتالي فإنها ليست حرة. ويخلص شوينهور من ذلك إلى أن القول بحرية من غير سبب كاف هو قول يبعثنا عن الموضوع ويخلفنا في الفروض. ومبدأ السبب الكافي قد تناوله شوينهور قبل ذلك في رسالة للدكتوراه عنوانها «الأصول الأربعة لمبدأ السبب الكافي» (١٨١٣) وخص فيها نظريته عن المعرفة كأساس لمنهجه، وهي نظرية تستند إلى مبدأ السبب الكافي، وهو مبدأ قبلي بالمعنى الذي يقصده كانط. أي غير مستمد من التجربة دون مجاوزة التجربة، وهو يعني أن أي شيء هو على علاقة ضرورية بأي شيء. وفي عام ١٨١٩ فصلك نظريته في كتاب من جزئين بعنوان «العالم إرادة وفكرة». يقرر فيه أن ثمة حقيقة أولية هي أن «العالم هو فكري» بمعنى أن العالم منقسم إلى جزئين ضروريين وغير

متفصلين وهما الموضوع وهو موجود في المكان والزمان، والآخر الذات وهي ليست في المكان أو الزمان. والعالم كفكرة هو محصلة الموضوع والأذات معاً. والزمان والمكان والعلية الحسرة الكلية للموضوعات أيا كانت، وهي موجودة قبلها في الذات. والعلية هي أساس العلاقة الضرورية بين الموضوعات. وهنا يشير شوينهور إلى كتابه «الأصول الأربعة لبدا السبب الكافي»^(٤).

وهذا التسلسل في تأليف هذه الكتب، عند شوينهور، يعني أن إشكالية الحرية تكمن في مبدأ العلية كما هو الحال عند كانط. ولكن إذا كان مبدأ العلية من المبادئ العقلية، وإذا كان البحث في المبادئ يتم في مجال نظرية المعرفة بإشكالية الحرية إذن ينبغي بحثها في مجال نظرية المعرفة. بيد أن نظرية المعرفة مرتبطة، تاريخياً، بمفهوم الحقيقة، فكل مطلع على تاريخ الفلسفة، يعلم أن نظرية المعرفة هي المصدر الذي تعود حوله المسائل الفلسفية ويعلم أن الفلاسفة متفقون على أن المعرفة العقلية أعلى من المعرفة الحسية، ومن ثم يعلم أن مسألة المعرفة هي مسألة العقل. ومسألة العقل مرتبطة جوهرياً بمسألة الحقيقة. ولهذا تسال الفلاسفة عما إذا كان في مقدور العقل الوصول إلى الحقيقة أو هو مضطر إلى الشك.

ولكن إذا كانت المعرفة مرتبطة تاريخياً، بالحقيقة، فهل يحق لنا التساؤل عن مدى مشروعية هذه العلاقة بين المعرفة والحقيقة وإذا كان لنا هذا الحق فالسؤال إذن:

ما الحقيقة؟

يعرف أرسطو الحقيقة بأن تقول عما هو موجود أنه موجود، وأن ما ليس موجوداً فهو ليس موجوداً. وهذا

التعريف يعني أن ثمة تطابقاً بين ما يقال وما هو موجود.. بيد أن هذا التطابق يفترض أن الإمكانية للمنطقية لمسند العبارات مشتقة من الإمكانية الانطولوجية للموجودات من حيث أن هذه الموجودات مطابقة لذاتها، وهذه المطابقة هي هويتها. ولهذا يقال عن الهوية إنها «طبيعة» الوجود، أي أن توجد يعني أن تكون ماثلاً لذاتك. ولم يتوقف الفلاسفة عن ترحيد هذا المعنى باليونانية auto Kath auto. وتابعه في ذلك أوسطو في قوله بأن الموجود والوحدة شيء واحد، أي أن كلا منهما متضمن للآخر. ومن هنا العلاقة بين الوجود والحقيقة التي أوضحها أفلاطون في هذه العبارة «إذا كان في إمكاننا أن نقول عن أي شيء ما هو فإن ذلك مردود إلى وحدته وهويته».. الحقيقة إذن أساسها هذه الانطولوجيا الكلاسيكية. فإذا اهتمت هذه الانطولوجيا اهتمت معها الحقيقة وواجهت أزمة، أي إذا اهتمت طوائف الموجودات لم يعد ثمة مبرر للقول بثبات الحقيقة. وقد اهتمت هذه الانطولوجيا بالفعل بفضل نظريتين: نظرية التطور والنظرية النسبية. الأولى بتقريبها عن تغير الطوائف بالتطور والثانية في محاليتها المشهورة القائلة بأن الطاقة هي الكتلة مضروبة في مربع سرعة الزمن في الثانية.

والسؤال إذن:

إذا كانت الحقيقة غير ممكنة انطولوجيا فهل هي ممكنة إبستمولوجيا، أي ممكنة إذا كانت نقطة البداية لتحليل العقل وليس تحليل الوجود؟

إن الملاح على تاريخ الفلسفة يلحظ أن كانط هو أول من فحن إلى أن العقل دياكتيكي بمعنى أنه محكوم بالتفكير في المتناقضات دون القدرة على مجاوزتها على

لوضع ممكن. ومعنى ذلك أن الوضع الممكن هو علة تغيير الوضع القائم، أى أن العلة مطروحة فى المستقبل وليست فى الماضى، ومن ثم فـ«العلة ذاتها» هى فى مجال «الإمكان»، أى أنها لن تتحقق وإنما هى فى الطريق إلى التحقق. الحرية إذن مطروحة فى المستقبل وليست فى الماضى^(٧).

ونخلص من ذلك كله إلى أن الحرية تستلزم رؤية مستقبلية، ومن ثم فالرؤية الماضوية نافية للحرية.

والرؤية الماضوية بدأت فى البروز فى هذا الزمان؛ وأعنى فى بداية السبعينيات على هيئة «أصوليات دينية». ولغز «الأصولية» لغوياً، مشتق من «أصول»، والصال كذلك فى اللغة الإنجليزية. وأغلب الظن أن الذى سك اللفظ الإنجليزى Fundamentalism هو رئيس تحرير مجلة «نيويورك وتشمان» فى افتتاحية عدد يوليو ١٩٢٠ حيث عرف الأصوليين بأنهم أولئك الذين يناضلون بإخلاص من أجل الأصول. وأغلب الظن كذلك أن مهدت لسك هذا المصطلح سلسلة كتبه صدرت بين عامى ١٩٠٩ - ١٩١٥ بعنوان «الأصول». وأهم ما جاء فى هذه السلسلة مهاجمة تيار «نقد الإنجيل» لأن هذا النقد من شأنه أن يفضى إلى القول بأن الإنجيل تسجيل لتطور دينى. هذا بالإضافة إلى نقد النظريات العلمية وبالأخص الداروينية المهددة لقصة الخلق كما وردت فى سفر التكوين.

وفى تقديرى أن الأصولية الدينية، فى نشأتها، مردوبة إلى مقاومة أفكار التنوير ومثله. وقد عبر عن هذه المقاومة عميد الأصوليين أيا كانت ملهم ونحلهم فى كتابه المشهور «تأملات فى الثورة فى فرنسا» (١٧٩٠)

نحرم ما أشرنا فى مقدمة هذا المقال. وإذا امتنعت الجسازة امتنع العقل عن الوقوع فى براثن الدوجماتيقية، أى فى توهم إبتلاك الحقيقة المطلقة. والفضل فى ذلك مردود إلى هيوم فى تشككه فى مبدأ العلية إذ يقول كانتط لقد أيقظنى هيوم من سباتى الدوجماتيقى. كان ذلك فى القرن الثامن عشر، أما فى القرن العشرين فقد رفض هيوزنبرج مبدأ العلية بفضل «مبدأ اللا تعين» الذى ينص على استحالة نقة تحديد موقع الجسيم وسرعته فى وقت واحد، وعلى أن حاصل ضرب درجة عدم اليقين الخاصة بالموقع فى درجة عدم اليقين الخاصة بالسرعة تساوى رقماً ثابتاً. ومن ثم قال هيوزنبرج عندما اكتشف هذا المبدأ «اعتقد اننى قد رفضت مبدأ العلية»^(٨).

وإذا كانت الحقيقة مؤسسة على مبدأ العلية، وإذا كان هذا المبدأ ينطوى على الضرورة النافية للحرية، وإذا كان هذا المبدأ موضع شك ورفض فما هو مفهوم الحرية إثر حذف هذا المبدأ؟

إن مبدأ العلية، فى صورته التقليدية، يعطى الأولوية للماضى لأنه يحكم على اللاحق بالماضى. ومعنى ذلك أن الماضى متقدم على المستقبل. ولكن فى إطار تغيير الواقع فالوضع مختلف، ذلك أن التغيير ينطوى على وضع وسائل لتحقيق غاية. وإذا كان التغيير ينطوى على الفعل فالفعل إذن غائى. والغاية مطروحة بالضرورة فى المستقبل. ومن ثم فالفعل مستقبلى. ولأنه مستقبلى فهو رمز على اللغوى والإيجاب معاً. هو رمز على اللغوى من حيث أنه رافض لوضع قائم Status quo، وهو رمز على الإيجاب من حيث أنه محقق لوضع قائم Pro quo أى

اسم بديل عن الأصوليين الذين هم يحكم هذه الملكية يطالبون بفرض سلطانهم على جميع مجالات الحياة الإنسانية، ومن يرفض فقتله وأجبه وجوبه مبرود إلى وجوب النفاق عن الحقيقة المطلقة خشية اهتزازها كحد أدنى وإنكارها كحد أقصى^(٨).

والسؤال إذن:

إذا تحقق فرض سلطانهم ماذا يبقى من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان؟

جوابنا: لا شيء، لأن هذا الإعلان هو شرة إعلان الثورة الفرنسية للمبادئ الثلاثة: الحرية والإخاء والمساواة.

ديالتيك الحرية إذن مهدد بالتوقف في هذا الزمان والسؤال الممعد إذن:

كيف نواجه هذا التهديد؟

أي بعد الثورة الفرنسية بعاصمين: الفكرة المحورية فيه تدور على التزام بـ «المرونة» أي الالتزام بروية ماضوية، وعلى اتهام التنوير بأنه بريرة وجهالة. وهذا الاتهام وارد في كل الأصوليات الدينية، لأنه مع التنوير برزت حكومات ديمقراطية جديدة، ونشأ علم اجتماع جديد يهدد المسلمة القائلة بأن الأشكال الاجتماعية التقليدية هي انعكاس لنظام إلهي، ويحل محلها المسلمة القائلة بأن هذه الأشكال الاجتماعية إنما هي من صنع البشر وليست من صنع الله.

والأصوليات الدينية، في جوهرها، تأخذ بحرفية النص الديني ولا تقبل تأويله لأنه، في رأيها، يرقى إلى مستوى الحقيقة المطلقة. ومن هنا نشأت ظاهرة متساوية جماهيرية أطلقت عليها اسم «سلاك الحقيقة المطلقة» وهو

الهوامش

(1) Kant, Critique de la Raison Pure, tr. Barni, Flammarion, Paris, t. II, pp. 17 - 43.

(٢) الغزالي، تهافت الفلاسفة، دار المعارف، ١٩٨٧، مسألة ١٧، ص ٢٣٩.

(3) Hume, A Treatise of Human Nature, Oxford, 1960, pp. 165 - 167.

(4) Aristotle, the Nicomachean Ethics, tr. Welloon, Pronetheus Books. New York, 1987, Book III.

(5) Schopenhauer, the world as Will and Representation, tr. Payne, Dover Publications, New York, 1966. t. I, pp. 3 - 6.

(6) T. Powers Heisenberg's War, Penyuin, 1994, p. 16

(٧) مراد وهبه، مستقبل الأخلاق، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٤، ص ١٢٨ - ١٢٩.

(٨) مراد وهبه، الأصولية والطعنانية، دار الثقافة، ١٩٩٥.

لم تكن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١) مجرد غزوة عسكرية صاحبته أعمال من العنف والتدمير والحصار والملاحقة والمطاردة وارتكاب الأعمال المنافية للأدب، فإن هذه الأعمال اللاأخلاقية تصعب عادة الحروب التي هي فعل لا أخلاقي بطبيعة الحال. وعلى هذا فإنه لا يمحى ونحن نتحدث عن الحروب أن نبعد عن الأخلاق، ولا يجوز أن نحتكم إلى معيار أخلاقي لتقييم عمل لا أخلاقي. ورغم أن هذه الأعمال التي تصعب الحروب والغزوات تترك أثرا عميقة في النفوس يصعب نسيانها، وتولد أحقادا عند الذين أصيبوا منها إصابات مباشرة يصعب التخلص منها، إلا أن التاريخ لا يتوقف عندها كثيرا ولا تمتلئ في سجلاته صفحات كثيرة، ذلك أن البحث العلمي في التاريخ يقوم على اكتشاف علة الحوادث وأسبابها، ويتوقف عند النتائج المتداعية وتأثيراتها في مجمل الأوضاع والتطورات اللاحقة.

الفرنسيون في مصر واستشارة العقل

ولست أرمي بهذه الكلمات إلى إغفال التداعيات التي تنتج عن أعمال الغزو، ولكني أدعو إلى تجاوزها والكشف عن الثمرات والتقاطها. ولو كانت الشعوب المغرقة تتوقف عند مسك غزاتها وتكرى ألامها، لما أدرك أحد معنى التأخر والتخلف، ولما اكتشف أسرار التغيير والتقدم.

على أن البحث في تقييم الوجود الفرنسي في مصر يبدأ من نقطة الصدام بين قيم حضارية مختلفة.. فالمجتمع الفرنسي الذي حمل نابليون إلى مصر كان قد عرف الثورة الصناعية وتقدم بالإنتاج ووصل إلى

مرحلة من فلسفة التنوير حين ثارت البورجوازية على الحكم المطلق وأقامت الجمهورية وأعلنت مبادئ الحرية والإخاء والمساواة. أما المجتمع المصري الشرقي العثماني الذي لاقى للفرنسيين فكان لا يزال مجتمعاً يخضع لحكم الفرق العسكرية المتناحرة (الماليك)، وحكم أو توافر على يفرض نفسه إعمالاً لفكرة أن طاعة ولي الأمر من طاعة الله ورسوله.. وكل هذا في إطار اقتصاد حرقي تجاري بسيط بفعل العزلة وتحول الطريق المائي للتجارة، ومن ثم انطواء شرارة الاحتكاك بين الثقافات.

تبدا استشارة العقل المصري بالنشور الذي اعدده نابليون يوم ٢٧ يونيو ١٧٩٨ وهو في عرض البحر وقبل ثلاثة ايام من نزول قواته إلى الشواطئ المصرية في أول يولية. عندما قال إن الشيء الذي يميز الناس بعضهم عن بعض هو العقل والفضائل والطول فقط. وإن الأرض المصرية إذا كانت التزاما للحكام المالكين فإن عليهم أن يظهرها المحبة التي كتبها الله لهم.

وعندما يقرأ المثقفون المصريون هذا الكلام وفي مقدمتهم جماعة العلماء.. فلا بد من أن تهتز لديهم بعض المسلمات.. إذ وجدوا من يقول لهم إن العقل وليس الإيمان أو التقوى هو معيار للتفاضل بين الناس والتمييز بين البشر، وإن من يعرف من العلوم أفضل من غيره وأجدر بالحكم ممن لا يعرف، وإن الولي الذي يستند إلى تفويض إلهي في الحكم وإلى فكرة أنه مستخلف في الأرض كرها أو طوعا، أمر غير حقيقي وينتقص البرهان

إذ ينبغي على هذا الحاكم أن يبرز المحبة أو الوصية الإلهية في قيامه بالمنصب.

وعندما يفكر نابليون في تكوين مجالس استشارية (دواوين) في القاهرة وفي عواصم الأقاليم (المديريات) من صفوف المجتمع من العلماء ومشايخ والوجهاء، لم يكن الهدف هو إقامة حكومة نيابية (ديموقراطية) لأن فرنسا نفسها كانت ما تزال في مرحلة الثورة بكل إجراءاتها الاستثنائية ولم تكن قد وصلت إلى صيغة مستقرة للحكم. ولكن الجديد هنا أن صفوف المجتمع عرفت أنها يمكن أن تشارك في الحكم بدرجة أو بأخرى، وأنها ليست عناصر هامشية يتفرد بلمرها أولئك المالك قادة الفرق العسكرية.

ولا شك أن نابليون استهدف من هذا التشكيل التعرف على رأى نخب المجتمع حتى يتعرف على درجة الاستجابة لما قد يتخذ من قرارات. وليس من المستبعد أن جماعة العلماء وأت في هذا الاجراء تطبيقاً لفكرة الشورى.. فكرة أخذ الراي دون إلزام، وهو المبدأ الإسلامي الذي تجاوزته الحكام المسلمون في مباشرتهم لأمر البلاد.

على أن نوعية أعضاء هذه المجالس طبقاً لاختيارات نابليون جطت النخب المصرية تترك أن المصريين عبارة عن عدة قوى لاهتماعية متوازنة لا يفضل احدها الآخر.. وإلا لماذا يحرص نابليون على أن يكون في المجالس ممثلون عن التجار والصناع، وممثلون عن مشايخ القرى وريساء البدو والاعيان والعلماء والفرق العسكرية، بل

وممثلون عن الأقباط وعن الأجانب... إلا يعكس هذا التمثيل شرائح المجتمع المصري كما درسها علماء الحملة بعد ذلك للنشر في كتاب وصف مصر.

وعندما اجتمع أعضاء الديوان العام الذي يضم ممثلين عن دواوين القاهرة والاقليم، وطلب منهم أن يختاروا رئيسا للمجلس، أشار الجميع إلى الشيخ عبدالله الشرفاوي، إلا أن للقيادة الفرنسية اعترضت وافهمت المجتمعين أن الاختيار يجب أن يكون سرياً عن طريق أن يكتب كل عضو الاسم الذي يراه صالحاً ثم تصبب الأصوات (الانتراع). صمبح ان الأعضاء اجمعوا على اختيار الشيخ عبدالله الشرفاوي، إلا أن الأسلوب الذي اتبع في الاختيار لايد وأنه جعل الصفوة تترك الفرق بين أن تفتخر الجماعة قائدها، وأن يفرض على الجماعة قائد على غير رغبتها.

وإذا استعرضنا جملة السياسات التي باشرتها الحملة الفرنسية بعيداً عن المطاردة والقمع.. الخ فسوف نترك حجم التغيير الذي تركه الفرنسيون في مصر، وقيمة ما طرحوه من أفكار الحرية والإخاء والمساواة في التربة المصرية.

ففي مجال القضاء تم تحديد رسوم للتقاضى أمام المحكمة الشرعية بواقع ٢٪ من قيمة المقتاض عليه، وكانت قبل ذلك متروكة للأهواء والمساومة وللاعتزاز. كما تقرر أن يقتصر القضاء من القائل عن طريق المحاكمة والمرافعة، وكان الأمر متروكاً من قبل لبدء «الدبة» أي الحصول على ثمن دم القتيل ومطاردة أسرة القتيل للقاتل والاتصاف منه بمعرفتها، وهي عادة موروثة

وإهمية. وأكثر من هذا فإن الفرنسيين أنشأوا محكمة لكل طائفة من طوائف المجتمع : للأقباط ، وللشوام، وللارولم، ولليهود، مع حرية للتقاضى أمام المحكمة الشرعية إن يرغب من هؤلاء . وقد أدت هذه الإجراءات إلى حرمان الملتزمين من ممارسة شؤون القضاء والإدارة، وكان نابليون يرى في الملتزمين أمراء اقطاع، وفكر في القضاء عليهم كما فعلت الثورة الفرنسية، وهو الإجراء الذي أقدم عليه محمدعلي فيما بعد (١٨٤١) ... ليس في هذه الإجراءات أساساً لفكرة المجتمع المدني الذي يعطى لكل فرد فيه حقه في الحياة ولكل طائفة .. إذا كنا في مجتمع طوائف..حقها في صيانة ذاتها دون أن تفرض عليها شريعة محددة إلا باختيارها؟.

وفي إطار فكرة المساواة تصدبت شريعة التكات والأموال المنقولة بمقدار ٥٪، ولم تكن محددة من قبل. وتم تعميم الضريبة على جميع من يقيم على أرض مصر أيا كانت جنسيتهم أو عقيدتهم دون تفرق عنصر على آخر، وألزم الجميع بدفع الضريبة العامة للخرينة بما في ذلك الفرنسيين المقيمين في البلاد. ولما كان رجال الحملة الفرنسية متتئين بأراء جماعة الفريوقراط في فرنسا، فقد عملوا على تركيز الضرائب في ضريبة واحدة تؤخذ من الأرض الزراعية باعتبار أن الزراعة في عرف الفريوقراط هي المصدر الرئيسي للثروة.

ومن ناحية أخرى فإن من أتبع له من المصريين زيارة النجم العلمي الذي أسسه نابليون من جملة علماء الحملة (١٨٤٦ علماً) تسمية بالمجمع العلمي الفرنسي في باريس، لايد وأنه قد عقد مقارنة زمنية بين مفهوم العلم

المساند في الشرق ومذهبهم العلم الولائد مع الفرنسيين، ولعله أدرك أن هناك علوماً أخرى غير العلوم الشرعية التي نشأ عليها؛ ذلك أن الجمع كان يتكون من اتصال علمية: علوم رياضية، وبطبيعة، واقتصاد سياسي، وأدب وفنون. وعلى هذا فحين للجمع في أبسط مظاهره كان وسيلة التصرف على حجم العلوم والاكتفاء على الشامل الآخر من البحر المتوسط. ولا شك أن مذهباً على عندما استقرت له الأمور في حكم مصر وأصل خط السياسات الفرنسية في المجالات الاقتصادية والسياسية بشكل عام.

وعلى هذا جاز لنا أن نقول إن الحملة الفرنسية بصرف النظر عن وجهها العسكري للفتح، كانت صدمة حضارية وثقافية حتى ولو كان لدى بعض علماء مصر من أمثال الشيخ حسن للطار قدر من علوم الفرنجة. كما كانت الحملة بما حملته من أفكار الحكم والسياسة والاقتصاد بداية ظهور تنازع الولاء بين الفكرة الدينية الإسلامية العثمانية التي تقوم على طاعة الخليفة والسلطان وأولى الأمر، وبين الفكرة العلمانية الأوروبية التي تقوم على عزل السياسة وأمر الحكم وهي أمور متعولة ومتغيرة عن الدين وهو أمر ثابت.

ومن عجب أن العثمانيين بقيادة سليم الأول وهم في حروبهم مع المماليك لاحتلال مصر ارتكبوا الكثير من الأخطاء والفظائع كما ينذكر ابن إياس في كتابه

ميدائع الزهور، فقد حزنوا وحس من وقع في أيديهم، وقتلوا من كان يمتدح بمقتن المساجد، ونهبوا القماش والصلح والخيول والبغال والجواري والعبيد، ونهبوا القناديل والحصر من الزوايا، وأحرقوا جامع الأمير شيخون في حي الصليبية، واقتسموا الجامع الأزهر وجامع المماليك الجراكسة واقتسموا الجامع الأزهر وجامع الحاكم بأمر الله وجامع ابن طولون وغير ذلك من للزارات... بل لقد اقتسموا مشهد السيدة نفيسة رضي الله عنها ودخلوا إلى ضريحها ودمسوا على قبرها، وأخذوا قناديل المشهد من الفضة والشمع الموجوده والبسط المرفوشة وقتلوا في مقامها جماعة من المماليك الذين كانوا يحتمون بها. الخ ومع ذلك فإن معظم الباحثين يصفون دخول العثمانيين، مصر «بالفتح» وهو معنى ديني، ولا يقولون «الغزو».. ولا يتوقفون في تاريخ الحملة الفرنسية الأعداء اقتحام العسكر الفرنسيين للجامع الأزهر بقبولهم، ولا يذكرون اقتحام العثمانيين للأزهر وغيره من الجوامع والمشهد السيدة نفيسة..

لم يفعل العثمانيون ما فعله الفرنسيون وزيناتهم فلماذا هذا الخلل في المعايير... هل وحدة العقيدة تمنع من ذكر الحقيقة؟ إن الأمر بحاجة إلى استئثاره للتفكير العقلي في التاريخ بحثاً عن الطل والأسباب واكتشاف النتائج بدلاً من الجري وراء العاطفة والامتثال لها.

قناع النبي

(حكاية عربية)

في عام ١٦٠ للهجرة، كان المهدي يمسك بزمام الحكم في بغداد، وقد شهد هذا الأمير، العظيم، الكريم، المستنير، الشهم، ازدهار الامبراطورية العربية في ظلال السلم والأمن. وإذ كان جيرانه يخشونه ويحترمونهم، فقد انكب على العمل على ازدهار العلوم والإسراع بنجاحاتها، لكن المسكينة ارتبكت بسبب [ابن] حكيم الذي شرع، من أعماق خراسان، يتكويّن اشياخ له في جميع أجزاء الامبراطورية. وكان [ابن] حكيم، الطويل القامة، والذي كان بليفاً بلاغة نكورية ونزقة، يزعم أنه نبي، وقد دعا إلى اخلاق طاهرة عزيزة على أقدسة الجماهير: فقد كانت المساواة في المكنات وفي الثروات هي الشعار الأساسي لخطبه. وقد انتظم الشعب تحت بيارفه، وكان لـ [ابن] حكيم جيش.

وقد رأى الخليفة والكبراء ضرورة أن يخفوا انتفاضة بهذه الدرجة من الخطورة في مهدها، لكن قواتهم منيت بالهزيمة عدة مرات، وعلى مدار جميع الأيام كان [ابن] حكيم يحزّ نصرًا جديدًا.

على أن مرضاً فظيماً، ترتب على مكابدة الحرب، أدى إلى تشويه وجه ابن حكيم. ولم يعد جميلاً كما كان: إن هذه اللامح النبيلة والفخورة، وهاتين العينين اللامعتين والمتفتحتين، قد تشوهت، وأصبح [ابن] حكيم أعمى. وكان بإمكان هذا التحول أن يؤدي إلى كبخ حماسة أنصاره: فخطر بباله أن يرتدى قناعاً فضياً.

وتظهر وسط اشياخه وهي يرتدى هذا القناع. لم يفقد [ابن] حكيم شيئاً من بلاغته. وكان لكلامه القوة نفسها. وقد تحدث إليهم واقتنعهم بأنه لا يرتدى هذا القناع إلا لكي يحول دون أن يمسى النور الذي يشع من وجهه أبصار البشر.

وقد عتمد أكثر من ذى قبل على هذيان الشعوب التي أثار حماستها، عندما أدت خسارة معركة إلى تخريب أعماله واختزال أنصاره وإضعاف إيمانهم. وقد حوَّصر، وكانت الحامية قليلة العدد. عندئذ جمع أشياعه وقال لهم: أيها المؤمنون، يامن اختارهم الله ومحمد لإحياء الإمبراطورية وأرد الاعتبار إلى أمثنا، لماذا يظن عدد أعدائنا عزيمتكم؟ اسمعوا: فى الليلة الماضية، عندما كنتم كلكم غارقين فى النوم، سمجعت وثاقبت الله: يالابى، لقد حميتنى على مدار سنتين عديدة. وأنا أو الذين معى لايد أننا نذنب فى حلقه فأنت تخطئ عنا؟». وبعد ذلك لحظة سمعت صوتاً يقول لى: «يا [ابن] حكيم، إن الذين لم يهجروك هم أصدقاؤك الصانقون وهم وحدهم المختارون. وسوف يتكلمون معك ثروات أعدائك المتكبرين. انتظر القمر الجديد، واعمل على جفر خنادق عميقة وسوف يسقط فيها أعدائك كذبايات بدخها الخائن».

وسرعان ما حفرت الخنادق، وجرى مله أحندها بالجير. وجرى وضع براميل مليئة بالأبغزة على الحافة.

ويعد عمل كل هذا، جرى تناول وجبة جماعية، وشرب الجميع من النبيذ نفسه وماتوا كلهم بأعراض واحدة.

وجر [ابن] حكيم جيشهم إلى الجير الذى تحللت فيه، وأشعل النار فى المشروبات الروحية والقى بنفسه فيها. وفى الغداة، كانت قوات الخليفة تريد التقدم، لكنها توقفت عندما رأت البوابات مفتوحة. وأخذت تدخل بحذر ولم تجد غير امرأة، هى عشيقه [ابن] حكيم، التى كتبت لها للنجاة من بعده.

تلك كانت نهاية [ابن] حكيم اللقب بالبرقى الذى يعتقد أشياعه أنه قد رفع إلى السماء مع جماعته.

هذا المثال غريب لا يكاد يصدق. فإلى أى حد يمكن لجيش الشهرة أن يعضى؟

حاشية من المترجم :

كتب نابليون بوناپارت هذه الحكاية العربية فى عام ١٧٨٨ أو فى عام ١٧٨٩ مستلهمًا نصًا نشره ماريتى الذى أخذه بدوره عن إيرول. وقد نشر نص بوناپارت لأول مرة فى كتابه: «نابليون، مخططات لم يسبق نشرها» الذى أعده ماسون ويبياس ويصدر فى باريس فى عام ١٩١٠ «الجزء الثانى، ص ١٧ - ١٩» وقد ترجمناه من كتاب هنرى لورنس: «الأصول الفكرية للصلة الفرنسية على مصر» الصادر عن دار نشر إيريس، استنبول - باريس، عام ١٩٨٧ [ص ٢٥٢ - ٢٥٣].

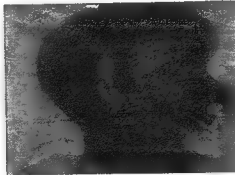
وتعود الحكاية العربية فى زمن الخليفة العباسى، للوهى بن المنصور، (١٥٨ - ١٦٩ هجرية/ ٧٧٥ - ٧٨٥ ميلادية)، وتعود تشكيل حدث من أحداث التاريخ الإسلامى هو حركة مشام بن حكيم فى وسط آسيا بين عاى ١٥٨ - ١٦١ هجرية/ ٧٧٥ - ٧٨٥ ميلادية، الذى زعم حلول الله فيه وسُـلـِـط فى أثره جماهير غفيرة، تمكنت جيوشها من إيزال الهزائم الجسمية بجيوش الخلافة على مدار أربع سنوات فى بخارى ونواحيها، ثم دارت عليه الدوائر. وأخذ أنصاره ينصرفون عنه وأنشروا إلى اللجوء، إلى اتخاذ إحدى القلاع ملاذًا له والقفين من اللذين به. وعندما حوَّصر، دعا نساءه وأشياعه إلى إلقاء أنفسهم فى اللهب والمات معه حتى يكتب لهم الصعود إلى السماء، فاستجاب الجميع لدعوته، وساعد هذا القتل غير

المعادي على إحياء فكره لوقت معين (وفقاً لسموه ويليام مور في كتابه «الحلافة» قيل عنها وإنحدرها وسقطها» الصادر في لندن في عام ١٨٩١، ص ٤٦٧).

ويستلزم من كتاب «الفرق بين الفرق» لابن طاهر البغدادي، الذي مات في عام ٤٢٩ هجرية - ١٠٢٨ ميلادية أن لفرقة هشام بن حكيم، المعروفة باسم للقمعية (نسبة إلى فتاح الأخير) كانت مازال موجودة في زمانه موافق في كل قرية من قرىهم مسجد لا يسكن فيه ولكن يكثر من مؤنكاً يؤمن فيه. وهم يستطون البيت والخنزير، وكل واحد منهم يستمتع بأمرأة غيره. وإن ظفروا بسلام لم يره المؤمن الذي في مسجدهم قتلوه وأخوه، غير أنهم مقهورون بعملة المسلمين في تلحيثهم والحمد لله على ذلك» (البغدادي: الفرق بين الفرق، ص ١٥٦).

وبالرغم من مبالغات البغدادي في الحديث عن الفقرة للممارسة له، إلا أن روايته الخاصة بالانتحار الجماعي التي أشار إليها مور لا تختلف كثيراً عن رواية الأخير. وتذهب روايات أخرى إلى تكذيب حكاية الانتحار الجماعي حيث تؤكد أن ابن حكيم حين استشعر بنو الهزيمة سعى نساءه ساعون بخل المسلمين الحصن واطمأوا رأسه سنة ١٦٧ هـ. ولا تلمس هذه الروايات سبب لانتحار رواية الانتحار الجماعي التي تؤيدها الروايات الأسبق.

والطريف أن بونابارت قد شهد نسخة واقعية جديفة من حكاية ابن حكيم في مصر في صيف عام ١٧٩٩، أي بعد نحو عشر سنين من كتابته لحكاية «الفتاح» حيث وجهه الفرنسيون في مهنور بانتفاضة يحركها شخص مولكشي زعم أنه للهدى المنتظر. وقد زعم بونابارت في سانت هيلين أن هذا الرجل قد قتل في معركة ٤ يونيو ١٧٩٩ مع الفرنسيين إلا أن لشياحه زعموا لوقت طويل أنه حي وأنه سوف يظهر عندما يحين الوقت لذلك. وقد قال نابليون في هذا الصدد: «إن المصريين، في جميع الأزمنة، كان من السهل تحريكهم باسم اللهب» (هنري لورنس: الحملة الفرنسية في مصر، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٧٥). لكن ما لم يقل بونابارت هو أن حكايته عن النبي للفتح إنما تندرج ضمن أوهام الشرعية هو نفسه قبل زمن من الحملة التي قادته - وثالما - إلى مصر، وهو ما أشار إليه لورنس في كتابه الذي أسلفنا الإشارة إليه. على أن الشيء الأكثر جدارة بالثقل هو واقع أن الحكاية التي كتبها بونابارت إنما تتميز بأهمية خاصة في توضيح عناصر أساسية من فكره ومن ممارسته السياسية. فعلى مستوى الابتكار نجد هذا الانبهار بالستلثة الخليفة للهدى وبفخا البرق عن الحرية والمساواة. وعلى مستوى للممارسة السياسية نجد أن بونابارت قد لجأ في مصر إلى استخدام الهذيان للهدى مع مشايخ الأزهر في ذات الوقت الذي كان فيه نائباً لرئيس للمجمع العلمي المصري



للشاعر الهندي طاعور

ديونا متولى

ولدت ويسلوا شيمبورسكا فى ١٩٢٢ د لخل المنطقه الوسطى فى بولندا .
ومنذ عام ١٩٢٦ اتلقت بالمصاحمه البولنديه القديمه
د كراكوفه حيث درست فى السنوات [١٩٤٥ - ١٩٤٨]
علوم اللغه البولنديه وبقوها : وكذلك العلوم الموسيقيه
بقدم جامعه بولنديه وهى «جامعه ياجيلونسكى» .

ومنذ عام ١٩٥٢ أصبحت تكتب بانتظام فى الجريده
الشهرية «الميله الأدبيه» . Zycie Literackie حيث
كانت تشرف على قسم الشعر ، بالمجله ، وتقوم بتحليل
الكتب الأدبيه والإعلان عنها .

ويعد تاريخ أول قصيده للشاعره الفائزه إلى عام
١٩٤٥ وكان عنوانها «ابحث عن الكلمه» . أما ديوانها
الأول لهذا نحياء فقد أصدرته فى عام ١٩٥٢ ، وتوالت
ديوانها بعد ذلك :

«أسئلة أتصالحها» ١٩٥٤ .

«مناشدة بيتى (Yeti) ١٩٥٧ .

«للح» ١٩٦٢ .

«الاقراح للمائه ١٩٦٧ .

«كل حادث طارئ» ١٩٧٢ .

«كَمْ كبير» ١٩٧٦ .

«الناس فوق الجسر» ١٩٨٦ .

وقد أعيد طبع هذه الدياوين مرات ، وترجمت إلى
الإنجليزيه ، الفرنسيه ، الألمانية ، الروسيه ، التشيكيه
السلوفاكيه ، وغيرها .

فى عام ١٩٥٤ حصلت للشاعره لب . شيمبورسكا على
جائزه مدينه كراكوف عن الشعر . وفى عام ١٩٦٢

نوبل ٩٦

لشاعره البولنديه التى اكتشفت
كسريه التاريخ

حصلت على الجائزة للتعبيرية في الشعر من وزارة الثقافة والفنون البولندية. وفي هذا العام قدمها العالم ومنها جائزة نوبل في الآداب.

وهذه هي المرة الرابعة التي يحصل فيها أنيب بولندي على جائزة نوبل التي منحت من قبل للأدباء:

- الكاتب الروائي هنريك شينكلينسكي Henryk Sienkiewicz. وذلك في عام ١٩٥٥ عن روايته «كوفلدوس» ومجموع أعماله الروائية.

- الكاتب الروائي ألفريد سولاف Wladyslaw Reymont. وذلك في عام ١٩٢٤ عن روايته «الفلاحون».

- الشاعر تشيسلاف ميلو Czeslaw Milos. وذلك في عام ١٩٨٠ عن إنجازاته الإبداعية في مجال الشعر.

أما ألفريد سولاف فهو من شعراء أبرز الشعراء الأوروبيين، إنها شاعرة التاريخ ومخفريات. وفي بدايات أعمالها الشعرية اهتمت بالموضوعات السياسية الشائعة، كما ألقت الضوء على أسرار الوجود الإنساني وأهدافه على مستوى الفرد ومكانته، وبصيص غير مستكبر. فالإنسان يلوح في أشعار سولاف وجوداً غير مستقل عن الحقائق البيولوجية الثابتة، وبعيداً تحكه ضرورات الضميمة التاريخية. وجوداً يرتكب الأخطاء، والصمغيات، ولا يملك سلاًماً يدافع به عن نفسه، وجوداً يخطئ في تقدير جمالياته، ويفشل في تحقيق آماله، وجوداً يتجرع المرارة الناتجة عن دواما الغربة، وانقطاع للتفاهم المتبادل، والوحدة القائمة.

إن شعراً كهذا يُرثي قانونه الخاص الذي لا تتوافق فيه الحياة مع الصلحيات الإنسانية للفرد، وأنسان

الحضارة وقوانين الطبيعة. إن التعرف على هذا التضاد للحوظ، يدفع في الوقت نفسه تعريفاً على المجتمع والإنسان. فتتشكل أقدار كل منا عندما نخصص تجارب السالفين ونعيد ممارستها، حتى نصل إلى الوعي بقدرنا عندما نكتشف وحدة هذا الوعي، وهويته، وتمائنه مع قدر الإنسان كما هو. إن فكرة عقد المقارنات بوضع البطل الغنائي ومقابل الرمز التاريخي اللاتم، تبدو جلية في أشعار شومبورسكا. لذلك نشعر كمثقلين - بله يتكلف فيه الواقع الحي، وأسطورية التاريخ.

فبداعات الشاعرة «البولندية» ترفنا ظاهرة يمكن لنا أن نطلق عليها «دكرية التاريخ» أو «استدارة التاريخ» وهي ظاهرة لا تتقطع تمثل عودة الإنسان إلى نقطة البدء بشكل قياسي يرتبط بوضعته داخل العالم، إن هذا المضمون (الصوتي) يلقى في إبداعات شومبورسكا الشعرية صدى له خصوصيته: شعور عميق بالتضامن مع العجز الإنساني ولا تكامله ومعاملة الإنسان، يرافقه بعد الشاعرة للنسب بتقله وتوازنه المثقف.

إن محتوى كهذا يتصف بخاصيته الفلسفية والتنظيمية المركبة، ويقترب من مضامين ديالكتيكية الضرورية والأحداث الطارئة وذاتية الشاعر والتفخيلات، وموضوعية الواقع الحي.

في هذه الأثر تولد مفارقة هذا الشعر، مفارقتها في مواجهة الخبرة التاريخية، غير الضرورية، ما دام حدوثها يتكرر دوماً ولا تؤتي شامرا الرجوة. فمعايشة القضايا المعاصرة تبدو في أحوال كثيرة قوية النفوذ، لدرجة أن الشاعرة تنعطف في أن تلتقطها من نهيير التكرارات وتصلها عن ميامها: لتتعرف على ظاهرها



الفائزة بجائزة نوبل هذا العام الشاعر البولندي فيسواڤا شيمبورسكا *

شعر واسع الحدود الإنسانية، شعر يعبر عن الدور المتواضع للفنان.

تستخدم الشاعرة البولندية الحائزة على جائزة نوبل في أبياتها صيغاً غنائية ليست مطولة وأسلوباً متميزاً في الكتابة؛ يعتمد على الدقة في تشييد الاستعارات، وبناء العلامات. فهي من جانب تصل في أشعارها بين الإحكام والافتقار والرقّة معاً، واللعب بالكلمات، وبين فكاكة مفردات اللغة والأقوال والدلالات من الجانب الآخر. وتحافظ الشاعرة البولندية بهذا على البعد الذاتي الآن في مواجهة التراث الأدبي: قديمه وحديثه؛ فتحافظ بذلك على وفاء القارئ لأشعارها، ورغبة التواصل مع كلماتها.

غير المتكررة، وقوامها المتأنقة. ومع ذلك فإن ظاهرة تكرار الملمسة الإنسانية، تظهر في أشعارها رغمًا عنها، وتقلل من معيار التجارب المتتالية لديها ومن وزنها. طمًا يمكن لنا ملاحظته أو معاناته لا يخيف التاريخ، ولا يحرك ساكنًا من لاسيالة العالم. إن عنوان أحد دواوين شيمبورسكا «مناشدة يتي (Yeti)»^(*) يمكن اعتباره تمبيراً عن حاجتنا للبحث عن منظور آخر للقضايا الإنسانية، منظور أكثر تواضعاً وبقاً، متحرر من تظاهرة «كرية التاريخ أو استدارته».

إن تفكيراً من هذا النوع يؤدي بنا إلى الاقتراب من حالة روحية ذات سمات لها خصوصيتها والاقتراب من شعر غير محمل بشعارات القدرات البطولية الخارقة.

بعض قصائد للشاعرة ف. شيمبورسكا
الحاصلة على جائزة نوبل للأدب لعام ١٩٩٦

سطور مكتوبة على شاهد قبر**

رقدت الأبدية
التي رغبته الأرض منحها إياها، مع
أن الجثمان

هنا ترقد محجور غير عصرية كالنقطة
الفاصلة في جملة.
واضحة بعض قصائد شيمورية ترقد

* هو الإنسان القديم (بيم) فلك، قيل إنه موجود في جبال صليبا العليا.
** من ديوان «للحلم» عام ١٩٩٧.

الأرطقيين، واليوم.
أنا أنت أيها العابر، فانزع من عقبتك
ذلك المخ الإلكتروني
وعند قبر شيمبورسكا^(٥) تفكر قليلاً.

لا ينتمى إلى مقبرة الأدباء
ومع ذلك فليس ثمة شيء أفضل من
المقبرة
سوى تلك السطور المكتوبة، وزهر

صورة فوتوغرافية للزحام*

والكابلات
في هدوء قاطع، وبشمولية تامة
بلد فجلى، كأي رأس من الرؤوس،
بلد شمسور بالاهباط، حيث يمكن
استبدالها،
وكانت لا أهميلا
على طريقتي، وبشكل متفرد،
مثلما ينقبة في المقبرة،
عن جوامع بلد أسماء،
محفوظة حفظاً ليس بسريع
رغم الموت،
وكان رأسه كانت هناك،
أيّ ما كانت.. غريبة
أين؟! إن تذكرنا شيئاً،
فهو الماضي الموهل السحيق.

في الصورة الفوتوغرافية للزحام
تجدني الرأس السابعة عند حافة
الاطار،
وربما تكون الرابعة في الجبهة
اليسرى
أو العشرين في أسفل الصورة،
لا أعرف أيّ رأس هو رأسي،
ليست هي واحدة ولا وهيدة،
هي قريبة من قرافتها،
لا هي برأس امرأة ولا رجل،
فالعلامات التي تشير بها إلى،
هي علامات غير مميزة،
ربما تبصرها روح الزمن
لكنها لا تتألمها،
رأس إحصائية من الإحصائيات،
تلك التي توضع الملح، والمعادن،

* المعنى بها الشاعرة نفسها.

• • من ديوان «كل حادث طارئ»، عام ١٩٧٢.

إفراط*

اكتشفتْ نجمةٌ جديدة،
ولا يعني هذا أن العالم غداً أكثر نوراً
لأن هذا الشئ، الذي كان ناقصاً قد
استكمل
فالنجمة كبيرة وبميدة،
بعيدة بعداً تظهر فيه ضيلة،
صغيرة أكثر من الأضريات
اللاذات هنَّ أصغر منها.
لم تكن دهشتنا بمستفربة
لو كان لدينا وقتنا للاندحاش.
غمر النجمة، كثافة النجمة، موضع النجمة،
تكفى للحصول على هذه المعلومات
رسالة دكتوراه
وكأس مواضعة من النبيذ
في تلك الدوائر القريبة من السماء،
عالم الفلك، زوجته، الأقرباء، والرفاق،
مناف غير مرسوم، أرضية غير مقيدة بموديل،
حيث تسيطر على الأهداف الدائرة
موضعات عائلية
وصوت قضم البندق.
النجمة راحة،
ولكن ليس هذا بسببه ينعنا من أن
نحتس كأمّاً في صحة سيداتنا

حيث لا مقارنة، فبأن الأقرب لنا
ولا أقل مرتبة على النجمة
ليس لها تأثير على الطقس، أو على
الموضة، أو في نتيجة مباراة.
أو في تفسير داخل الجسر الحكوم، أو
الدخول الشهيرة، أو في أربة القيم.
بدون نفوذ في البرواجمدا
ولا في الصناعات الثقيلة.
ولا تؤثر في الحصول على ليمان مادة
الاجتماعات.
فمن تخرج عن نطاق الحساب العددي
للأيام المتبقية من العمر
ليتم تساؤل
عن عدد النجوم التي يولد تحتها
الإنسان،
وتحت أي عدد منها يموت.
نجمة جديدة.

- فلترني - على الأقل - أين هي تكون.
- إننا نأبين صفاته تلك السحابة
الرادية المتشرقة وبين غصن شجرة
المنط على اليسار.
- أه - أقول لكم!

ترجمة: هناء عبد الفتاح

* قصيدة إفراط من مجموعة القصائد الشعرية التي يعزوها ديوان صدر عام ١٩٧٧.

شاهد على العصر

كان الإذاعي المعروف عمر بليشة قد أجرى مع الأستاذ أحمد بهاء الدين حديثاً أذاعه قبل سنوات في حلقتين، ضمن برنامج «شاهد على العصر». وقد أرسل لنا أحد قرائنا تسجيلاً صوتياً للحلقة الأخيرة من الحديث الذي لم ينشر من قبل، وهو يبدأ بسطور يقدم فيها صاحب البرنامج ضيفه، ثم يبدأ الحديث ومن الطبيعي أن تكون اللغة التي استعملها الأستاذ بهاء وسطاً بين لغة الكتابة ولغة الكلام. ولهذا نتخلنا كلما كان التدخل ضرورياً لنصف التكرار أو الربط بين الجمل.

ماذا تحمل شهادتك حول الثمانينيات من ملاحظات حول ظواهرها؟

■ نقدر نقول إن الظاهرة العامة السائدة حتى الآن هي أن الثمانينيات محاولة لإصلاح وحل المشاكل التي تركتها لنا السبعينيات. فمن الناحية السياسية نحن نعيش محاولة ضخمة لنظام ديمقراطي له ملامح الاستقرار والقدرة على الاستمرار، ومن الناحية الاقتصادية الداخلية نجد أن هناك محاولة أيضاً لعمل توازن بين الاستهلاك والإنتاج، فلا نستهلك أكثر مما نتج بقدر الإمكان كما حدث من قبل، وايضاً كما نرى

يجد الراصد لواقع امتنا العربية أنها قد وصلت إلى النقطة التي لم تعد مشكلتها مشكلة سياسية أو اقتصادية، وإنما أصبحت مشكلة الكينونة ذاتها.. السؤال الذي يطرح نفسه من أن آخر هو: نكون أو لا نكون؟ كيف نتغلب على الخلاف والتخلف وما هي نقطة البداية لنهضة جذرية؟ ومن الذي يحددها؟ وكلها أسئلة نحملها إلى شاهدنا اليوم. وقد التقينا به في حلقة سابقة خصمها بالشهادة على ثورة ٢٣ يولية، واليوم نستكمل شهادته على عصرنا.

● الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين. نرحب بحضرتك في بداية هذا اللقاء وهو اللقاء الثاني، ونسأل:

يوجد بها ونشر أرقام الديون له أيضاً دلالة، لأن الاعتراف بهذه الأشياء معناه الرغبة الصادقة في حلها، في حين إن إخفاها يعني أننا نترك المرض يتفاقم ولا نحاول علاجه، وطبعاً الناحية الاقتصادية عنصر أساسي جداً في موضوع الاستقرار السياسي والاجتماعي. في الوقت نفسه، كانت هناك دعوات كثيرة للتغيير دعا إليها أطراف مختلفة من اتجاهات مختلفة وطلبوا بتغيير أشياء مختلفة، وأنا واحد من الذين طالبوا بالتغيير بشكل أوسع نطاقاً وأسرع مما تم حتى الآن، ولكن نجد أيضاً أن هذا التغيير يتم في تدرج يلاحظ فيه أنه مصبوب وغير متسرع وبعد دراسة لكل شيء، فهو تغيير في إطار عدم المساس بالاستقرار.

● فماذا عن بقية الشعارات الأخرى؟ لو قلنا مثلاً ملامح الحرية والديمقراطية، والشرعية الدستورية، وسيادة القانون، وضرب الفساد، ضرب الفساد بالقدرة وضرب الفساد بالقانون. أيضاً هذه جوانب أخرى لهذه المرحلة؟

■ أنا اخترت الملمح الأساسي، ولو تكلمنا عن نظام الحكم، وما يفرع عنه.. فلا شك أننا نعيش تجربة جديدة تماماً.

● من أي ناحية؟

■ في موضوع الديمقراطية الذي تحدثت عنه كما فهمت من سؤلك. قبل الثورة كان هناك ميكل ديمقراطي لكنه كان محدوداً بمحدود واضحة هي وجود الإنجليز

في قضية الانتفاخ من تحويله من انتفاخ استهلاكي محض إلى انتفاخ إنتاجي أيضاً في الوقت نفسه. ومن ناحية السياسة الخارجية أيضاً. الثمانينيات فيها حل لمشاكل السبعينيات سواء من حيث عودة مصر إلى دورها العربي أو عودة مصر إلى موقعها القديم مع دول عدم الانحياز. كما رأينا في مؤتمر عدم الانحياز في دلهي عام ١٩٨٣، فإذا أردنا أن نلخص الثمانينيات فهي كما قلت تعمل على حل مشاكل السبعينيات.

● أستاذ أحمد بهاء الدين إذا كان لكل عهد شعاراته، فما هي شعارات هذا العصر أو هذه المرحلة التي نعيشها؟

■ طبعاً لكل عهد شعاراته. وأحياناً تكون شعارات كلامية فقط وأحياناً تأخذ طريقها إلى التطبيق فالشعارات الكلامية دائماً كثيرة، فإذا حاولت أن أضع يدى على شعار أساسي أيضاً وأعتقد أنه محصور للتطبيق في هذا العهد الذي نعيشه فهو شعار الاستقرار - فعندما ننظر لكل الجهود التي تبذل الآن نجد أن هدفها هو تحقيق الاستقرار. فمثلاً التجربة الديمقراطية التي تحدثنا عنها، هي خطوة مهمة في طريق الاستقرار الذي نريد أن يكون استقراراً مبنياً على حياة ديمقراطية سليمة من ناحية، وغير منفلتة ولها دورها الأساسي من ناحية أخرى.

وإذا نظرنا إلى الجانب الاقتصادي وجننا أن نشر الأرقام الحقيقية للميزانية والاعتراف بالجزء الذي

والقصر، وبالتالي كان المستور يطبق في حدود عدم المساس بهاتين القوتين الحاكميتين فعلاً، وبالتالي كان الذين تولوا الحكم في معظم المرحلة السابقة من الثورة من أحزاب الأقلية وقد تأثر النشاط السياسي بهذا الوضع، فاصبح نشاطاً شكلياً هدفه السلطة: أي حزب يتكون أحياناً من قوى زعمائه للسلطة ويحل بخروجهم مثل حزب الشعب، وحزب الاتحاد، وما إلى ذلك، فإذن كان وجود الإنجليز والقصر يعتبر قيداً ضخماً على مصر. بعد الثورة مررنا بالمرحلة التي سمينها المرحلة الشرعية الثورية، و الثورة بطبيعتها عمل عنيف يحتاج إلى نوع من التفويض العام من الأغلبية الشعبية لإنجاز أهداف وأعمال معينة، والثورة عادة لا تقترن بالوضع الطبيعي للحياة، الثورة مرحلة استثنائية وتنتهي أحداثها، وبعد ذلك تبقى بعض مبادئها، ويتغير بعضها الآخر، أي تغيرل أثارها عبر السنين أو القرون وبالتالي لم يكن متصوراً قيام جيل ديمقراطي بالمعنى السليم أثناء مرحلة الثورة والآن نعيش لأول مرة مرحلة لم تعد مرحلة ثورية من ناحية.

وفي الوقت نفسه لا توجد لدينا القوى التي كانت تقيد الديمقراطية كالقصر والإنجليز، كما كان الأمر قبل الثورة، فإمكانية قيام نظام ديمقراطي سليم لأول مرة في مصر إمكانية ضخمة واردة، والذي لا شك فيه أن المراقب للأحداث يرى أن الاتجاه النفسى والرغبة للرئيس حسنى مبارك هي إقامة هذه التجربة - أي أن

يكون لدينا - لأول مرة - حياة حزبية حرة غير مقيدة بالبطرف ثورية ولا بوجود قوى مفروضة كالقصر والإنجليز. طبعاً نستطيع أن نختلف حول تفاصيل كثيرة، ولكن الذى لا شك فيه أن هناك تطوراً إيجابياً وتدرجياً نحو هذا الهدف.

● أنت ركزت - يا أستاذ بهاء - على الجانب السياسى البحث. فماذا عن الجوانب الاجتماعية والفكرية فى الثمانينيات؟

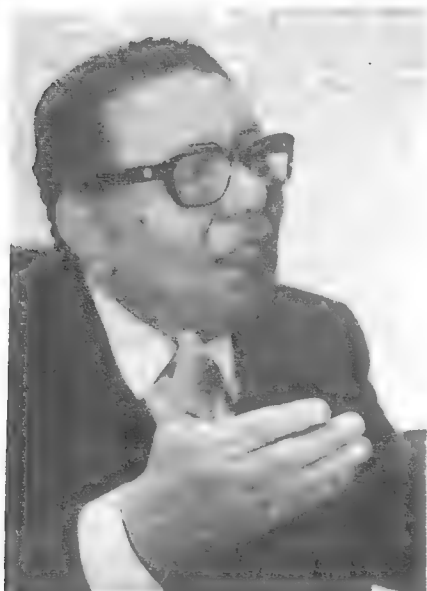
■ هناك عدة مسائل أساسية أعتقد أنها ستفرض نفسها على بقية سنوات الثمانينيات. فمن الناحية الاقتصادية والاجتماعية، توجد ظروف عديدة حدثت فى السبعينيات، ونستطيع أن نقول إن بعضها حدث مع الثورة، ثم أتت ظروف ضخمة أدت إلى تغييرات جوهرية وأساسية فى تركيب المجتمع المصرى. يعنى أن المجتمع المصرى قبل الثورة كان مجتمعاً بسيطاً إذا جاز التعبير. فهناك كتلة كبرى من الفلاحين العاملين فى الأرض بالأجر وهناك فئة من كبار الملاك الزراعيين فى يدهم السلطة السياسية فى البلد وهناك الموظفون. وعندما أتت الثورة غيرت الوضع فى الريف تغييراً أساسياً يعنى لم يعد هناك ملاك كبار، وإنما هناك ملاك صغار أو ملاك متوسطون. والشئ الآخر مجانية التعليم والخدمات التى غيرت التركيبة الاجتماعية كما غيرت طموحات الناس، وصار أفقر واحد هدفه أن يعلم ابنه بشكل أو آخر، مما أدى إلى الهجرة من المهن الأصلية.

كبيراً مما أدى إلى تغيير دخولهم المادية، لكن أنماط حياتهم لم تتغير بعد وهذا ما ينعكس في صورة الانفتاح الاستهلاكي - فلما مثلاً أعمل عاملاً في ورشة وكان بخلي محدوداً أسكن في شقة بجنتيين مثلاً، أصبحت الآن أكسب مئات الجنيهات وليس لدى خلفية ثقافية، لذلك أنفق كثيراً من الأموال في الاستهلاك - مثل الأكل والشرب، أو اقتناء سلع الترفيه، أريد أن أقول أن المجتمع المصري من الخمسينيات إلى السبعينيات وقعت فيه تغيرات هائلة، ومع الأسف نحن نتحدث عنها بالظن أو التقريب، ولا توجد لدينا دراسات علمية ترسم لنا الخريطة الجديدة للمجتمع المصري، وكنت أتمنى وقد اقترحت كثيراً على بعض الأصدقاء أن تتلغ الجامعات المصرية لبعض هذه الدراسات أو تقوم بها واقترحت الشيء نفسه على الأحزاب المصرية التي تدخل الانتخابات نون أن تكون لديها صورة دقيقة عن التطورات الاجتماعية المصرية في العقود الأخيرة، هذه التطورات لاتزال بالنسبة لنا غامضة أو مجهولة، فليس لدينا مثلاً دراسة عن القرية المصرية وتحولها من الإنتاج الحضرى إلى الاستهلاك، فى الماضى كان الفلاح يربى الدجاج لا ليأكل منه وإنما ليبيعه فى المدينة وكذلك البيض والمنتجات الأخرى، اليوم الفلاح يستهلك هذه الأشياء ومستوى استهلاكه ارتفع ونما لديه الإحساس بحقوقه الاجتماعية ويأن من حقه أن يعيش حياة أفضل..

وأتى موضوع البترول وارتقاع أسعاره بعد ١٩٧٣ فجعل أرقام العمالة المصرية فى البلاد العربية تقفز عشرات المرات بحيث أصبح اليوم ملايين من المصريين يعملون فى البلاد العربية، وبالتالي تتدفق الأموال على أهلهم فى كل أنحاء القطر ابتداء من العامل البسيط أو الفلاح البسيط الذى يعمل فى الحقل إلى كثيرين من رجال المال والأعمال والصناعة إلخ، أيضاً بعد الثورة لأول مرة أصبح هناك طبقة كبيرة تقدر نسميها العمال الصناعيين ونعرف أن الثورة ركزت على الصناعة، فاصبح عندنا لأول مرة العمال الصناعيون بمئات الآلاف، وليس بأرقام بسيطة، وأصبح لدينا شريحة أخرى بمئات الآلاف من الفنيين فمع التوسع الصناعى، ومع التعليم المجانى أصبح عندنا آلاف مؤلفة من المهندسين والخبراء... إلخ. ولما أتى الانفتاح وأطلق العنان للتجارة الحرة وللاستيراد، وخلق أيضاً شرائح اجتماعية أخرى ركزت نشاطاتها الأساسية فى الخدمات وهذه أعمال تدور الملايين من الجنيهات، وأصبح لدينا طبقة من الأثرياء الجدد الذين لهم أساليبهم فى الحياة والإنفاق، أى الثراء الذى لم يستغل بعد...

● ثراء غير مرشد!!..

■ بالطبع هو غير مرشد من ناحية، وهذا ينطبق على فئات كثيرة، مثل الفنيين والعمال المهرة الذين ارتفعت إيراداتهم بشكل هائل لأن الطلب عليهم أصبح



● هل تعتقد أن هذا التطور مطلوب يا أستاذ

بهاء؟

■ طبعاً مطلوب وأنا دائماً أقول أن هناك مشاكل للتخلف، وهناك مشاكل للتقدم، وكثير من المشاكل التي لدينا مشاكل تقدم، إن ارتفاع أجر أو دخل العامل الفني شيء مطلوب وأنا لا أفهم معنى للشكوى من هذا، ما دامت المسألة مسألة عرض وطلب، فكما ارتفع أجر الحامى والكثور، ارتفع أجر العامل وهذا من حقه، لكن هذا يوجد مشكلة أخرى، وهي دخول فئات واسعة في سوق الاستهلاك الجديدة هذه الفئات الواسعة تؤثر أيضاً في الجوانب الثقافية فهي جمهور المسرح، وجمهور السينما، أريد أن أقول أنك عندما تقوم بتعليم الناس يجب أن تتوقع أن تكون طلباتهم أكثر وتطلعاتهم أكثر، والمهم أن نعلمهم ونكون مستعدين لمواجهة ما ينتج عن ذلك من توقعات، يعني أن نخلق البيئة التي تستوعب نشاط وجهود هؤلاء المتعلمين، وبالتالي ستظهر مشاكل تقدم، لكنها في الوقت نفسه مشاكل، وتريد الحل وفي بداية الحل لابد أن نقوم بالدراسات المطلوبة لفهم المجتمع المصرى الراهن. ومن أهم الموضوعات التي يجب دراستها: الهجرة من الريف إلى المدينة ومشاكلها.

وضع القرية المصرية وتحولها من قرية منتجة أساساً إلى قرية تكاد تكون مستهلكة. ندرة العمالة في الوقت التي توجد فيه بطالة واسعة صريحة أو مقنعة. والعمالة النادرة تتمثل في العمال المهرة المدربين، فنحن

نحتاج إلى برامج تدريب. ونحن نعلم أن في مصر فئات كثيرة فقيرة، لكن هناك أزمة للحصول على شغالين في المنازل، مما أدى إلى أن نقوم باستيرادهم من البلاد الآسيوية كالفلبين وباكستان مثلاً مثل البلاد البترولية. وهذا الوضع شاذ فما سبب ذلك؟ ما الذي يجعل الفقير والفقيرة يعزفان عن هذا العمل؟ هل لأنه مازال يعتبر عندنا عملاً غير محترم؟ نحن إذن في حاجة إلى تغيير المفاهيم والمعاني. أم أن الناس عندنا أصبحت تفضل الراحة والكسل، ولهذا تبحث عن مهن أخرى لا تتطلب المجهود الذي تتطلبه المهن الإنتاجية؟

أعتقد أن دراسة هذه التحولات الاجتماعية ومواجهتها أو التلازم معها، هي المشكلة المطروحة علينا والتي ستحكم توجهاتنا في السنوات القادمة

● لو أذن لى الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين بتعقيب بسيط على هذه الأفكار... أقول أنه أما كان يجب على ثورة يوليو أن تقوم بهذه الدراسات قبل أن تقدم على الخطوات الثورية التي غيرت شكل المجتمع المصرى؟

■ بالطبع كان يكون أحسن، لكن التاريخ يعلمنا أنه لا توجد ثورة تقوم بعمل دراسات علمية قبل أن تحقق نفسها بصورة عملية لكن هذا أصبح ضرورياً بعد قيام الثورة. ولقد أطلقنا طاقات شعبية هائلة، وهذا شيء عظيم. ورفعنا طلعات المواطن البسيط وهذا شيء عظيم، ولكننا لم نستعد لاستقبال هذا التطور الاستعداد الكافى فأصبح لدينا هذه المشاكل التي ضربت لها أمثلة بسيطة.

والقضية أننا حتى الآن لا نتقدم بهذا البحث العلمي، وفي بعض الأحيان أجد من يهاجمون الأميركيين لأنهم أرسلوا بعثات تدرس هذه الموضوعات وتقوم بدراسات عن القرية المصرية والأحياء الشعبية والمخيم المصرية... الخ. وأقول لهم إن هذا لا يكفي، علينا الآن أن نعد هذه الدراسات، واقترح هذا سواء على الدولة، أو الجامعات والمعاهد العلمية، وحتى على الأحزاب السياسية، بحيث يعرف كل حزب أي جمهور يخاطبه بالضغط. وأقول إن الناخب المصري الذي سيصوت في الانتخابات المقبلة مجهول إلى حد كبير، بمعنى أننا لا نعرف حقيقة أوضاعه الجديدة، ونسب الجديدة، ونتكلم بالظن، في حين نجد أن الأحزاب في الخارج تملك أجهزة أو مجموعات تدرس هذه الأمور، فتعرف مؤيديها وتعرف خصومها سواء كانت في الحكومة أو المعارضة. واعتقد أن هذه المشاكل ستفرض نفسها، وستلزمنا بدراستها وفهمها، لأن فهم المشكلة هو أول خطوة

● الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين - أريد أن أسالك عن العلاقة بين مصر والبلاد العربية ولتأطو عنى عروبتى أن أقول ذلك وكأنهما شيئان منفصلان مع أن الواقع غير ذلك - فما هي شهادة حضرتك على هذه العلاقة، وعلى دور مصر العربي الذي المصت إليه في بداية الحديث؟

■ نحن نعرف بالطبع ما حدث نتيجة توقيع اتفاقية كامب ديفيد، ومعاهدة الصلح مع إسرائيل،

ولكن اعتقد أن الذي ضاعف الأزمة هو الحرب الإسلامية الساخنة التي دارت بين مصر والبلدان العربية. والآن هذا الجو وبدأت بعض الأشياء تعود إلى حجمها الطبيعي، فبالنظر إلى أني أعتقد أن عودة العلاقات إلى طبيعتها بين البلدان العربية ومصر لها جانبان: جانب خاص؛ بالشعوب نفسها، واعتقد أنه العلاقات فيه تنمو نموًا مطردًا فقد زاد الاستثمار العربي في مصر، وأنت تسيير الآن في الشوارع، فتسرى بنك الكويت الإسكندرية، وبنك الخليج، بنك فيصل الإسلامي، بنك أبوظبي الوطني يعني بنوك البلاد العربية التي لم تكن موجودة من قبل، تجدها الآن في الشوارع، وزيادة عدد العاملين المصريين في البلاد العربية، والحقيقة أنني أتمنى دائماً أن تتلفق على مبدأ يحكم علاقة العرب بعضهم ببعض وهو ألا تنعكس الصراعات السياسية بين نظم الحكم على المواطنين العاديين ولكن مع الأسف، في البلاد العربية - ولأن السلطة في غالبية هذه البلاد، سلطة فردية، فالخلاف بين حاكمين عربيين يؤدي إلى إغلاق الحدود وقفل المطارات، وإعادة تحديد مسارات الطائرات، إلى آخر هذه الصعوبات التي لا معنى لها، وأنا شخصياً لا أعلق أهمية كبيرة على أن تكون مصر عضواً في الجامعة العربية ولا تكون. فمع أن هذا مهم، فأننا اعتقد أن الأهم هو أن نعيد، أو نلتحم الشرابين التي تقطعت في وقت من الأوقات وتسيير الدورة الدورية العربية في سيرها الطبيعي، هناك تطور بلا شك في هذا الاتجاه، والقيادة المصرية كان لها فضل المبادرة، بإطفاء

النيران المشتعلة وتهينة الموقف، وفي الوقت نفسه أعتقد ان الظروف انضجوت الشعب، بحيث أصبح كل شعب يضغط على حكامه .

● ما رايك في الأحزاب الآن؟

■ بالطبع لدينا أحزاب تتحرك وتعتقد اجتماعات، وزعمائها يذهبون إلى الأقاليم، ولها جرائد ناطقة باسمها بدون أي قيد عليها، وهذه خطوة كبيرة جداً إلى الأمام، وأقول على الإنسان أن يكون مثالياً وواقعياً في الوقت نفسه، فانا مثالي لأنني أقول أنه لابد أن يكون لدينا ديمقراطية لاتقل شأناً عن الديمقراطية الموجودة في بلد مثل إنجلترا لكن لابد أن أكون واقعياً، بمعنى أنه لابد أن أعتبر أن ظروفنا ليست مماثلة لظروف الشعب الإنجليزي ونحن في مرحلة انتقال، ولو سارت الأمور سيراً طبيعياً من هنا إلى الانتخابات المقبلة، وجرت الانتخابات في جو صراع حزبي بالمعنى الذي يجب أن يكون ، أعتقد أننا سنكون قد قطعنا شوطاً كبيراً ونستطيع بعد ذلك أن نتقدم أكثر في هذا المجال .

● هل الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين يعتبر أن انتخابات الإسكندرية الأخيرة، وفوز أحد المرشحين من غير الحزب الوطني أمام مرشح الحزب الوطني، هل هذا يمثل أحد المؤشرات للانتخابات القادمة؟

■ أعتقد ذلك..

● ركزت في الأيام الأخيرة - في كتاباتك على شعار كمبيوتر لكل مدرسة، وأنا أشرت في مقامة هذا

الحوار إلى قضية التخلف، لهذا سألني الآن.. هل نحتاج فقط كمبيوتر في كل مدرسة كما رفعت في شعارك، أم إلى ثورة علمية محلية تلحقنا بالثورة العلمية العالمية؟

■ عندما بدأت هذه الحملة كان لابد من شعار لها وطبعاً أنت تعرف أن المقصود بالحملة هو توعية الرأي العام لكي يضغط على الدولة، وتوعية الدولة . أيضاً - من ناحية أخرى لكي تهتم بشيء معين، وبالتالي لابد أن يكون للحملة عنوان مبسط. ولهذا قلت كمبيوتر لكل مدرسة ثانوية طبعاً هذه مسألة معقدة جداً ونحن لن نحقق التقدم بمجرد شراء كمبيوتر لكل مدرسة ثانوية، كثرة الفرق بين الكمبيوتر والتليفزيون. لالكمبيوتر يختلف عن التليفزيون تماماً، التليفزيون علاقة من طرف واحد، يعطى المشاهد ولا يأخذ منه ، في حين أن العلاقة مع الكمبيوتر تقوم على التبادل وأنا لست أريد أن أدخل في قضايا فنية معينة لكني أريد أن أقول إن الإنسان يعطى الكمبيوتر شيئاً ويأخذ شيئاً آخر. العلاقة هنا حوار، فالإنسان ليس طرفاً سلبيًا، وإنما هو طرف إيجابي، فالإنسان هو الذي يشغل الكمبيوتر ... يعطيه معلومات ويفني بمعلومات، فالملطوب هنا جهد إنساني كبير. بعكس ما فهم الناس فالكمبيوتر ليس فقط عملية ضرب أو عملية طرح يقوم بها نيابة عنا. الكمبيوتر مسألة تتصل بشورة المعلومات في العالم.وعندما قلت الكمبيوتر كنت أقصد تبسيط المسألة للناس، لأن هناك أشياء لم تترجم للناس عريباً. الميكروبروسيسوس، ونظم الحساب الآلي إذا جاز

التعبير... من السهل أن تحضر جهاز تليفزيون وتديره لتشاهد ما يقدمه من برامج وهذا ليس مفيداً دائماً.. أما الكمبيوتر فيفرض على الطالب أن يشتغل، والمدرس لابد أن يشتغل وهذا الكمبيوتر أصبح الآن أحد مفاتيح التقدم في العالم كله، ويوجد عندها من يقول - أننا لم نمنح الأمية بعد فكيف نتكلم عن الكمبيوتر- أنا أقول لا... إن الأمرين لا يتعارضان ففي الوقت الذي نحاول فيه محو الأمية نرسل آلاف البعثات للخارج في مختلف التخصصات وفي الوقت الذي نعمل فيه الأمية نبنى المصانع.. وأريد أن أقول هنا أن المعركة على جبهتين. جبهة القاعدة العريضة التي تتقدم ببطل، والجبهة الأخرى حيث نحاول أن نغفر بسرعة لنحلق بالعصر الحديث وخصمها أن قضية الكمبيوتر ليست قضية مالية، والعذر لدينا باستمرار، أنه ليس لدينا ميزانية. وهذه الدعوة لاحتياج مالياً إلى أكثر من مئات الآلاف من الجنيهات، والمطلوب في هذا المشروع هو الجهد الإنساني أي التنظيم، والإدارة أو التدريب.

نحن ندفع عشرات الملايين من الجنيهات لنبنى جسراً نعبر عليه النيل من ناحية إلى أخرى. وأنا هنا أتكلم عن شيء ينقل الجيل المقبل كله نقلة حضارية هائلة لكي يتعامل مع العالم بعد عشر سنوات أو عشرين سنة، و أولادنا الآن في المدارس الابتدائية أو الثانوية سيعلمون ويمارسون حياتهم في القرن الواحد والعشرين حين يكون العالم قد تغير جداً. وأنا أريد أن يصلوا إلى القرن الواحد والعشرين مؤهلين له جداً، وأقول إن أحد مزايا

هذا الاقتراح أنه يجعلنا نتحدى ونستشعر هذا المستوى من الممارسة الإنسانية، ونخرج من الكسل والتواكل واللامبالاة، وعدم الدقة في تناول الأمور، وعدم تنفيذ الأشياء بهذا أثيرها، بمعنى يخرجنا من هذا الوضع إلى الإحساس بالمنافسة، أنا أريد أن نشعر بالنقص، يعني في حياتنا العادية حين يشتري أحداً جهاز تليفزيون يشعر جاره الذي لا يملك هذا الجهاز بالنقص، وعندها يقترض أو يذخر لكي يشتريه، أريد أن نشعر بالنقص أمام هذه العلوم وأمام الثورة المعلوماتية الجديدة، التي تحرك العالم بسرعة هائلة وعندما أعرف هذه الحقيقة، أشعر أنه لا بد أن الحق، يعني يبدأ النبض في عروقي، وهذا ما سوف يحرك الجهد البشري الذي نترجم به هذا الشعار ونحوه إلى واقع. فالمشكلة ليست مشكلة ميزانية. ومصر بها عدد ضخم من أجهزة الكمبيوتر. وقد كتبت عن هذا الموضوع، ولقد وصلني بريد كثير جداً من اتجاهين. اتجاه أطلعني على أن قدراتنا الفنية في هذا المجال أكثر جداً مما كنت أتصور، وهناك جمعيات مختصة مستعدة لأن تتطوع حتى تساهم في التدريب، ومن ناحية أخرى وجدت أن أولياء الأمور مستعدون لأن يساهموا في تمويل المشروع لأنهم شعروا أن أولادهم بعد عشرين سنة أو خمس وعشرين سنة، عندما يبدأون سن العطاء لا بد أن يكونوا مؤهلين للمستقبل..

● يعني أنك وجدت التجاوب الكامل من أولياء الأمور، ومن الناس، ومن الجمعيات أيضاً فإذا عن وزارة التربية والتعليم؟

تعميد الطالب على الاطلاع، وليس أنه يحفظ المقررات فقط خصوصاً إذا وصلنا إلى مرحلة التعليم الجامعي، وفي الحقيقة هذه مشاكل كبيرة ولابد أن نواجهها. والكمبيوتر شكل من اشكال المواجهة، ومحاولة للاختراق، لواخترقت الجبهة في مجال، هذا يساعد على تحريك العجلة في سائر المجالات...

● وأسأل الأستاذ بهاء الآن عن الإنسان المصري الذي عرف بأنه إنسان كوني يستوعب أبعاد الكون باتساعه وأسارره من قديم هل نجح في تحديد موقعه على خريطة بلده؟ وتحديد موقع بلده على خريطة العالم؟ واستيعاب المعطيات الضرورية والمطلوبة لإنسان العصر، أم نحن نتوهم في التفاصيل الكثيرة مثلاً قال ذات مرة د. حسين مؤنس؟

■ أنا شخصياً - أعتقد أن لدى من الوطنية وعن الدراسة الكافية ما يجعلني أومن بمزايا المصريين كبشر وكقدرات وكشعب لكن أنا الحقيقة، لا أحب أن ندلل أنفسنا ونفتني، بأننا نوع فريد في العالم لاشيبه له خصوصاً وأن هذا الكلام ينتهي دائماً بالتواكل والرضى بما نحن عليه.. لا.. أنا أميل عادة إلى نقد أنفسنا، وأنا من هذا الشعب، وبالطبع من بعض مزايا هذا الشعب أو بعض نواقصه وأنه مثلاً غير منظم ومع هذا فالمصري باني أول حضارة مستقرة في التاريخ، والمصري مشهور بالنزاهة واللماحة والعمل الشاق، وعنده قدرة على الخلق والإبداع، ولكن لاننسى أن آلاف السنين فصلتنا عن

■ طبعاً كلنا قرأنا في الصحف أن جمعية العلميين المصريين في الولايات المتحدة أهدت وزارة التربية التعليم (٥٠) كمبيوتر لكى توزع في (٥٠) مدرسة، وفي بعض معاهد المعلمين، لأنه لابد من وجود معلمين يشتغلون مع الأولاد على الكمبيوتر، والوزارة أعلنت أنها ستوزع الأجهزة على المدارس وتبدأ التجربة. وأنا لا أقلل من صعوبة التنفيذ فأسهل شيء كما قلت هو شراء الأجهزة ووضعها في المدارس. وإن علينا أن نضاعف الضغط لكي نجعل أجهزة وزارة التربية والتعليم تتحرك في هذا الاتجاه على نطاق أوسع.

● الكاتب الكبير الأستاذ أحمد بهاء الدين... قال لي د. مراد وهبة رئيس قسم الفلسفة بجامعة عين شمس في برنامج شاهد على العصر، إن نظام الامتحانات في الجامعات والمدارس يعتمد على الذاكرة ويخلق إنساناً متكرراً وليس إنساناً مبدعاً يتمتع بالحدس النقدي الذي يستطيع أن يقيم... ما تعليقك على هذه النقطة التي تتصل اتصالاً وثيقاً بما قلناه عن الكمبيوتر والتعليم؟...

■ طبعاً هذا الكلام صحيح إلى حد كبير. ونحن نعرف مشكلة الأعداد الكبيرة الموجودة في المدارس، وهذه عقبة أساسية. ومشكلة إعداد المدرسين إعداداً متطوراً وهذه مشكلة أخرى، مشكلة رفع مستوى المدرسين، لأن هذا ينعكس على ممارسة المدرس لمهنته، وهذه قضية أساسية، ومشكلة توفير المكتبات، ومشكلة

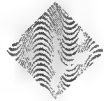


وهناك من يسكن في قصر. وهناك من يركب السيارة، وهناك من يسير على قدميه، ولكن الشارع هو المكان الذي نتعايش فيه جميعاً، وازمة الشارع المصري الآن سواء من النظافة، أو الزحام، أو عدم النظام، أو عدم الالتزام بالقوانين، سببها عدم وجود ما نسميه بالأخلاق الاجتماعية. وأنا مرة أخرى أفضل أن نشعر بالنقص حتى نتلافاه، على أن نجعل أنفسنا بالكلام والانشيد ونهتف أنا أحسن ناس في العالم!

● الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين.. سؤال أخير لو خرجنا بترصية من هذه الشهادة على مدى هذه الساعة، ماذا نقول؟..

■ أنا أومن بأن مهمتنا أن نوفر لشعبنا العدل والحرية معاً، وأن لا تقوم مناظرة بين من يطلبون العدل فقط ومن يطلبون الحرية فقط، لأنه في الواقع العدل لا تمرس إلا الحرية، كما أن الحرية لا تستمر والديمقراطية لا تستقر إلا بتحقيق درجة ملموسة من العدل!

المرحلة الحضارية الأولى المرحلة الفرعونية. ثم الف أخرى أو مئات السنين فصلتنا عن المرحلة الثانية من النهضة وهي مرحلة الفتح الإسلامي، أريد أن أقول أن هناك ما يسمى بالأخلاق الاجتماعية التي تعدد مصلكي نمو الغير، فهل أفعل ما أريد بصرف النظر عن حقوق الآخرين، أم أحترم الآخرين وأحترم حقوقهم؟ هل أكسر الإشارة لأسبق بقية السيارات؟ هل أحافظ على نظافة شقتي ونظافة المعامرة كلها، أم أهتم بشقتي وحدها؟ ونحن نرى أن تملك الشقق قد انتشر. وملك الشقق لن ينجح إلا بهذه الأخلاق الاجتماعية، وهناك مرافق مشتركة مثل المصعد ونظافة الرصيف، وطلاء الجدران... الخ. وفي الخارج توفرت الأخلاق الاجتماعية التي تجعلني أسهم مع الآخرين في صيانة هذه المرافق، ويجب أن نمتدح أن مثل هذا لا يوجد عندها حتى الآن، وأن أحسن عمارة تصبح بعد سنة من بنائها وكأن عمرها (٢٠) سنة، لأن كل واحد من سكانها لايهتم إلا بشقته، ويهمل كل ما هو مشترك. الشارع نفسه شيء مشترك بين المواطنين لأن هناك من يسكن في كوخ،



من سنوات الأرق

مقهى على الأطلسي

(١) واقفاً

أشربُ أيامي

على شاطئِ هذا البحر

أدعو السمَكَ الميتَ أحلامي

وأدعو الموجَ يأسِي

كلما سرَّحتُ قطعماني

على مرجِ السماواتِ

أتى الذئبُ الذي يشبه نَفْسي

دامياً
أحمر
مقطوفاً في النار
ومحمولاً على عرش القرايين العظيمة
أرفع الكأس
وأدعوه
لكي نشرب نخبَ النشوة الكبرى
لرؤيانا القديمة
حاملًا صورته تحت قميصي

(٢)
ها أنا
رحدى، وأمشى
مثل ذئبين معاً فوق المياه
رافعاً بالمخالب الأزرق
ميزانَ جردحي
تسقط الأنجم كالفضار
في قبضة روحى
ثم أعود
كي توافيني دلائق البحار

ليس لى
وجه كوجه الموج
أو ككفّ كالأحوالِ الجزيرة
ليس لى
خفة قبطانٍ عجوزٍ
لستُ شيئاً
غيرَ هذا الأرقِ
الأسودِ
والمشبوبِ
والذئبِ الذى يمشى الهويناً
دالفاً
من هدأةِ البرِّ
إلى البحرِ
كما تمشى العُجولُ
هادئاً
مقترفاً زرعَ الحقولِ
حاملاً إثمَ البداياتِ
التي تجعل من نخبِ جميلٍ
سرطاناً
فلماذا؟

ولماذا؟.. لستُ أدرى
ما الذى يجعل من هذا الكلام المرَّ
شيئًا كصفيحة.

(٣)

حَسَنًا
فَلْتَهْدِ الْآنَ رُبُوسَ الْكَلِمَاتِ
وَلْيَكُنْ مَا كَانَ مِنْ مَوْتِ الدَّالِقِينَ عَلَى الصَّخْرِ
وَمَوْتِ الْفَقَمَاتِ
فِي ثَقُوبِ الصَّخْرِ
سَيَّانَ: عَلَا الْمَوْجُ
أَمْ إِنْهَدُ
أَمْ ارْتَدَّ إِلَى عُمُقِ الْبَحَارِ
أَمْ تَرَامَى كَالذَّبَالَاتِ
عَلَى رِجْلَيْ هَاتَيْنِ
أَمْ غَشَى الْحَارُ
فِي غَمُوضِ الْمَوْجِ مَا يَكْفَى
لَكَى أَضْرِبَ رَأْسِي كَصَفِيحَةٍ
تَقْبِئُهَا صَخْرَةٌ عَمِيَاءُ
فَانْدَاخَتْ
مِيَاهُ الْبَحْرِ فِيهَا.

بيروت

مكان لائق لجسدى



«الحب تؤام الموت،
أنا موئو»

صباح العيد سارت مع المتوافدين إلى الدافن، لم تكن تحمل فى يدها سوى زهرة وحيدة، أرادت أن تختصر كل شىء فى قرنفلة حمراء... والدها كان يحب الأحمر .

اقتريت من المكان .. التراب دخل فمها، رائحته استحوذت على نفسها، دعكت عينيها جيداً، انحنت لتضع قرنفلتها، ثم رفعت بصرها إلى السماء، لم تثبت.. لم تترحم.. لكنها لعنت ساعة الفراق فقط. عضت على شفتها السفلى، تتأمل المكان وفى العين حرقلة نعمة زائفة.. ألقت نظرة وداع أخيرة، فائتار انتبهاتها رخامة غاية فى الروعة، تستنسى بانعكاس الشمس، غمرت بنفسي قلبها بالضوء، وأيقظت أصغر عصافيره. «قبر جديد بجانب أبى» الفضول قريبها أكثر.. تقرا كأنها تنهتج «هنا سترقد (هذا اسمي)!

من مواليد يوم شهر سنة (تاريخ ميلادى)

تقتبس الرخام، تمسحه بيدها، تقرا مرة وأخرى . ليس حلاً من أحلامها الهائمة. من هيا لها مكان النهاية، من أحس بالاقتراب ولوجها فى التراب، من انسل إلى دماغها تجسس على نواياها وعرف أن فكرة الموت تعشش فى جنباتها منذ فترة ليست قصيرة.

توجهت إلى سمسار المكان، تريد أن تعرف كل شىء وبسرعة:

- من بنى هذا القبر؟ ومتى؟

- منذ شهرين يا سيدتي، أتى رجل غريب معه الأوراق اللازمة، وقال إنه مكلف ببناء قبر جديد.

- ما اسمه؟ ومن كلفه؟

- لم يذكر اسمه، ولم يقل من كلفه.. لكن أوراقه كاملة.

- العمال، البناة، الا تعرف احداً منهم.

- اعرف يا سيدتي، الذي حفر انا، اما

على وجه السرعة تُفَرِّج ورقة ولقما تكتب الاسماء والعناوين، تميد قرائتها للتأكد.. تودعه، تخرج بالخصى سرعتها، وكأنها لا تلامس أرض المكان بقميها، تطير.. تطير كخسوف.. تستقل أول سيارة، نموعها سبل حار غاضب لا يتوقف، تسترجع أيامها وسنينها، معارفها وأصدقائها.. تسائل نفسها من فعل هذا؟..

وما أهمية وجود قبر جاهز لإنسان يحب الحياة، كما أحبها انا .. ماذا يعني تهينة ماوى ببيع لجسد لم تتوقف انفاسه، لم يُهمل وهو قادر على المطاء يبلغ الامه.. حزنه.. يعجن اغترابه بضميرة للصدقة وماء الحياة وحيداً.

الذي فعلها لم يعرفها جيداً، ولم يحاول يوماً أن يفهم أنها رغم كل الانكسارات والإحباطات ما زالت تعشق الحياة بعنف شديد.. قد تسبب لها رائحة النفط حساسية في الصدر إنما لا يمكنها خنقها، تقاوم كل انفلاتات التراجع، وتزدري اصفرار عيون الاحياء التي تقودها إلى الموت.

مازلنا في منتصف الطريق تقريباً..

ليتنى اصل إليها في الحال، هي الوحيدة التي ستفهم.. كانت تسعطني قبل أن أتأوه فعدت صديقة جرحى، وتفرق لى قبل أن أتيسم فاصبحت سيدة فرحى الدائم، من غيرها يقف بجانبى اليوم ولا يتخلى.. فى اشد اللحظات ياساً.

تسند رأسها على باب صديقتها، خبطات يدها ثقيلة كصوت تنفسها المتقطع:

- أهلاً.

تدخل.. ترمى نفسها فى مكانها المعتاد:

- ما بك يا الحكاية؟

- كلش ما..

-
- قالتها وأبقت أواخر الحروف في جوفها .
- .. حالاً .. ارتاحى الآن .
- .. اليوم زرت المدافن...
- حدثتها بالتفصيل عن الذي فعلته صباحاً وعن قبرها الجميل البديع الصنع .. وعن شوقها لمعرفة صاحب الفكرة :
- .. بالتأكيد لست أنا .
- تضحكان بلأسي .
- .. طبعاً . أنت ممكن أن تقرري الموت لنفسك فقط ، أما الآخرون حولك فدائماً تقديم لهم بهجة الحياة .
- .. حكاية غريبة فعلاً ، من يكون ذلك الجهنمي ؟ يستعجل موته ؟ أم يعتقد أنك تتأدين الموت .
- .. هذا المعجل يبدو أنه نسي أنني من جيل العبور والسيور .
- .. أنتم جيل غريب .
- .. يمكن .. أو أن حساسيتنا زهيقية واغترابنا جامع لامتناه .
- .. إلى أي الأجيال ينتهي ؟
- .. اعتقد أنه من ذلك النوع الذي يتراقص حول كل المراحل ، يترجم أن لديه القدرة المستيقظة بشكل دائم لفهم ومساعدة كل الأجيال .
- .. يعتقد أنه يساعدك ويتوقع منك الشكر .
- .. ماذا يريد... ؟ أن أقول .. هذا هو قبري الذي به سررت ،.. أن لهذا الجسد الذي أؤذيهِ دائماً أن يُدفن .. ويخفى نفسه الهروي الجبان ، لكنني سأعرفه .. سأعرفه .
- في أحد الأحياء الراقية ، تقف أمام عمارة حديثة جداً ، بيدها العنوان الذي حصلت عليه من بُنائى قبرها .. يقلن نحوها البواب .
- .. شركة المستقبل للبناء والديكور .
-

- كانت في الدور السادس، كل سنة وأنت طيبة.

- لكنها شركة جديدة..!

- نعم، لكنهم غادروا.. هي الآن مجرد شقة مفروشة.

تصعد برفقة البواب لتتأكد بنفسها، كل الوقائع صحيحة.. كل سنة وأنا طيبة، كانت هناك شركة لديكورات المنازل والقبور.

تسحبها قدامها سحباً كحفل في أولى خطواته، ساهمة، انسأب كل حزن العذراء مريم في عينيها... اجتأح الخدر عصافير قلبها، وصدرها ينوء من ثقل هواء الرنتنين الشحيح.

ما بى، ولم أنا متوترة إلى هذا الحد.. إنه مجرد قبر خاو، لا أنكر أن جماله طارح.. ويليق بى بحجارة بيضاء صافية، رخام ساطع مصقول مليء بالتمنمات الساحرة، لكنه .. فارغ.. فارغ. ولست مهيأة لدخوله على الأقل الآن.. لماذا تهزول دمائي كلها إلى رأسي ثقيلة وتديره كطاحونة هواء هولندية.. حقاً أود معرفة من تمنى موته، أم أرهب ذلك الوسواس الخفى الذى أوقف دماغى عن - وعى الفعل - ذلك الغامض الخبيء المستتر خلف شركة الوهم، إلى أى الدروب يريد أن يسحبني، في أية متاهة سيحبسني، لن أبقي في عنق زجاجة، ولن أفتش عن قلب بشع بعد الآن.. سأرد بطويقتي، سأهزم بيت الموت، لن أدمر رخامه النفيس ببلعة، وأفسد جمال مثواي الأخير سأخسيف إليه شيئاً منى ليصبح أكثر بهاءً وجلالا.

عنان



اعتدال عثمان

عاشت لطيفة الزيات (٨ أغسطس ١٩٢٣ - ١٠ سبتمبر ١٩٩٦) عمرا من النضال والإبداع، وحقت تكاملا نادرا بين ملكاتها المتعددة بوصفها كاتبة رائدة وفائدة وأستاذة جامعية، وكانت نموذجا بأمرأة مصرية شديدة التفرد وصارمة الالتزام في أن.

عرفت لطيفة الزيات حقيقة السجون وأخلصت لبايئتها دون جمود، كما أخلصت لدورها كمشقة وطنية بغير حسابات المكسب والخسارة. لم تختبئ خلف الإطار الاجتماعي لتخفي ذاتها فيما كتبت، ولم تنتظر في مرآة الذات بمعزل عن المجتمع. كتبت للكشف وتكشف وتحافله بالتوتر والقلق وعذاب البحث عن الحقيقة.

لقد كانت لطيفة الزيات - بالنسبة للكثيرين ممن اقتربوا منها وأحبوها - أما وأختا وصديقة وزميلة، تلمس مشورتها ويعتد برأيها، ليس احتراما وتقديرا لتاريخها وشخصيتها وثقة في عمق فهمها ونزاهة أحكامها فحسب، بل لأن ذلك كله قد جعلها نموذجا للمثقف الضميرولان حضورها الإنساني الفذ كان يشع ألفة ورحابة وصداقة تلقائيا، نابعا من قلب عامر بحب الناس ولا بد أن يستقر مثل هذا الصنق في القلوب.

يتمثل في المشروع الإبداعي للطيفة الزيات في تقصى أبعاد الحقيقة التاريخية والاجتماعية والشخصية التي عاشتها وشاركت في أحداثها الوطنية منذ الأربعينات، وتقلبات هذه الحقيقة نفسها وعلاقتها المركبة بمنظومة القيم الاجتماعية، المحددة لملاقة الفرد بأشكال السلطة من ناحية، وعلاقة الكاتبة بذاتها وبالأخرين، من ناحية ثانية.

لطيفة الزيات دهشة المعارف



لطيفة الزيات

تتعقد الحقيقة، وتبتكر لطيفة الزيات التقنيات الملائمة لتجسيدها من زوايا مختلفة، بينما تؤكد خصوصية وضع المرأة داخل هذا السياق، فتقرى أن الضرورات التي تمك المجتمع كله، رجالاً ونساءً، تتضاعف بالنسبة إلى المرأة، نتيجة رؤاها الاجتماعية، تتلقاها الأنثى منذ الطفولة، وتكرسها التربية، فضلاً عن ازدياد المعايير الاجتماعية.

وإذا كانت لطيفة الزيات قد استعادت في أعمالها الإبداعية جانباً من الحقيقة التاريخية والاجتماعية للوطن كله خلال ما يزيد عن نصف قرن، فإنها قد استطاعت أن تفوس في أعماق المرأة في لحظات الوجود العاسية في مراحل حياتها المختلفة، بصورة غير مسبوبة في تاريخ الأدب العربي. لقد جمعت هذه الكاتبة الرائدة والإنسانية العظيمة بين جسارة التطفل في الذات وتبديد أوهامها الزائفة، وصراحة الجرح بالمرح، والقدار الإحاطة بدوافع المرأة وأوجه قوتها وضعفها وتناقضاتها. صورت بصفتها الموجه حيرتها وشكها وقلقها، تفردوا وضباب ذاتها وانتزاعها لهذه الذات من الضباب. فعلت ذلك بكيانها وملكانتها العقلية والعسية والشعورية مجتمعة، فإذا ما تحدثت بعد ذلك عن تحرر المرأة في واقعها، فإنها تعلم أن تلك الحديث ليس مضغف سهلة أو «طريقة» لسان، بدافع من زهو أجوف أو رغبة في جذب الأنساء أو افتعال جسارة لا تنهض على إنجاز حقيقي، وإنما هي قد سعت إلى تحقيق تحررها الداخلي - كإنسان وكأمراة - بالقول وللعمل الإيجابي البناء. ونحن نسجل لطيفة الزيات شهادتها حول تجربتها في الكتابة فتقول «كانت الكتابة بالنسبة لي على تعدد مقاصدها، فعلا من أفعال الصرية، ووسيلة من وسائل إعادة صياغة ذاتي

ومجتمعي، فإننا نصدقها. ونحن نستعرض مواقفها وأعمالها الإبداعية نجدها قد جمعت - بحق - بين الموهبة والوعي الناضج ومسئولية الضمير الحي.

لقد لاقت رواية لطيفة الزيات الأولى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) أصداء واسعة من جانب النقاد وجمهور القراء على السواء، فأعادت هيئة الكتاب طباعتها عام ١٩٨٩، وصدرت طبعاتها الثالثة - قبل وفاة الكاتبة بأسابيع قليلة - ضمن الأعمال الإبداعية لمكتبة الأسرة. تمثل الرواية إضافة مهمة في مجال تطور الرواية العربية، فقد أرادت كاتبتها أن تنتقل من الوصف، الذي كان يشكل سمة رئيسية للسرد الروائي آنذاك إلى بناء العمل على أساس لحظات درامية مكثفة، يتلزم فيها الحدث التاريخي الساعي إلى التحرر الوطني في الأربعينات والمواقف الصراعية المحركة لدوافع الشخصيات القصصية. يظهر الصراع في الرواية نتيجة التعارض بين نسقين اجتماعيين يتجاذبان وعي الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية. يتمثل النسق الأول في منظومة قيم قاسمة لإرادة البطلة وبعثها لكي تتطابق مع الحدود المرسومة لحياة النساء في سياق واقع الطبقة المتوسطة المصرية خلال هذه المرحلة. وفي مقابل هذا النسق يقضي تراكم اللحظات الدرامية، المجسدة للمواقف الصراعية وانفراجها، إلى تشكل نسق آخر، يتخذ مساراً صاعداً يبلغ نبرته في نهاية الرواية، حين تشارك البطلة في المقاومة الشعبية في معركة القناة عام ١٩٥٦، بينما يتحدد مسار حياتها الشخصية من منطلق الاختيار الحر لتظهيرها في معركة الوطن وتطوير المجتمع.

ويمثل صراع الفرد - خصوصاً المرأة - لتحرير ذاته/ ذاتها من داخلها، على مستوى الفكر والحس

والشعور والفعل، أحد المحاور الأساسية في مشروع لطيفة الزيات الإبداعي، على نحو ما ذكرت من قبل.

إن الشخصية النسائية الرئيسية «نور» في مسرحية «بيع وشراء» (١٩٩٤)، تلتحق بحياتها حين تخفق في اختياراتها الحياتية، وتقع أسيرة لوهم تحقيق الذات من خلال التوحد بالآخر. وكذلك فإن «سامية» في رواية «صاحب البيت» (١٩٩٤) تخوض الصراع نفسه على أكثر من مستوى، وعن طريق زوايا مغايرة في التناول والمعالجة.

تشكل الرواية من مستويات دلالية عدة متشابكة، فعلى المستوى الفلسفي يمثل صاحب البيت الغامض، الذي تصوره الكاتبة، على نحو يجمع بين التجريد والتجسيد، مطلق السلطة والهيمنة على مقدرات الشخصيات الثلاث الرئيسية، المعارضة بواسطة البوليس السياسي، والماصرة في بيت يملكه هذا الرجل نفسه.

تلجأ الكاتبة هنا أيضاً إلى تقنية أثيرة لديها، تتمثل في تعاقب لحظات درامية، تشكل سلسلة من المواجهات العاصفة بين سامية وزوجها السجين السياسي الهارب، وزميلها في العمل السياسي الذي رسم خطة الهرب من ناحية، وصاحب البيت من ناحية ثانية.

لقد استخدمت الكاتبة «تيمة» البيت القديم بصورة متكررة، خصوصاً في لحظات اعتدام الصراع الداخلي لدى سامية، لتشكيل بداعيها منظومة القيم التي واجهتها بطلا «الباب المفتوح» وتجاوزتها بازدهار الوعي بقيمة الكفاح الوطني، واستقلال الإرادة على المستوى العام والشخصي. لكن العودة إلى البيت القديم ارتبطت في «صاحب البيت» - بالصورة إلى الرحم الأول، بما

يعد نكوصاً إلى نقطة بدء جاوزتها، فالرحم الأول يمثل مطلق الأمان والانسحاب والاندفاع، وغالباً ما يقترن بالبحث عن مطلق التوحد بالآخر في الحب. إن البحث عن المطلق في الحالتين يقضي لحقائق الحياة التي تقوم على النسبية وتتطوى على تصورات التغير الدائب.

وينجلي الصراع في الرواية عن تبعد الأوهام المصورة لما يشتمل عليه وعى المرأة ولا وعيها، من هواجس ومخاوف تجاه أشكال القهر المادي، مثلاً في صاحب البيت، والقهر المعنوي الذي يتسبب فيه الآخر - الزوج أو الزميل - أو توقعه الذات بنفسها. لكن ذلك لا يحدث إلا في المشهد الختامي للرواية ويعد أن تكون المرأة قد قطعت شوطاً بعيداً في رحلة البحث عن الحقيقة وتخلصت من الأوهام. إن سامية، بطلا الرواية، حين تتحرر داخلياً من الخوف والوهم، أو حين تقتل الخوف داخلها، تستطيع مواجهة صاحب البيت والتصدي له، فتسقط سلطة الرجل المطلقة، وتعذر وتشج رأسه، تراه هي رجلاً جريحاً محسب، ولا تحجم عن تضميد جرحه، من هنا يكتسب هذا المشهد الختامي دلالة الرمزية.

وإذا كانت لطيفة الزيات قد استخدمت في هذه الرواية تقنية أثيرة لديها، أعنى بناء العمل الروائي على تعاقب اللحظات الدرامية، فإن تراكم هذه اللحظات لا يتخذ هنا المسار الراسي الصاعد، المقترون بالمذ القومى في روايتها الأولى، وإنما تتداخل المستويات الدلالية لتشكيل شبكة علاقات، يترمز فيها الفلسفي والرمزي والاجتماعي والنفسى. ويظهر اقتدار الكاتبة في تصوير الحالات الشعورية المتباينة من خلال منظور الشخصية النسائية، خصوصاً حين تدق الفروق بين حالة وأخرى

وتكاد تستخفى، بينما يمثل تراكم اللحظات الدرامية وتشابكها المعادل الفني لتظفل أنواع القهر فى البنية الشعرية - فى الوعي واللاوعي - لدى أفراد المجتمع حين ينفكس الوطن وتنكش إرادة الفعل بين أبنائه.

فى مجموعة «الشيخوخة وقصص أخرى» (١٩٨٦) قدمت لطيفة الزيات تنوعاً لافتاً لأساليب السرد، وتراوحاً بين اليوميات والرسائل والتحليل والاستبطان والقصة داخل القصة وغير ذلك، بينما يتسم السرد بالانقطاعات المفاجئة، ويتم تقطيع الزمن وتوقف تسلسله بترتيب وقوعه. إن منطق الرؤية القصصية قد اقتضى هذا التخيير الكيفي فى طرق القص، وتطلب من الكاتبة استخدام الأدوات التقنية الملائمة لتجسيد الانقطاعات التى حدثت فى مسارات الواقع، إثر هزيمة ١٩٦٧، ومايوها من صدوع ذاتية تمثلت فى مشروعات إبداعية للكاتبة لا تكتمل، أو بدايات لكتابات تسقط فى زحمة أوراق منسية، وستروصد الكاتبة ذلك كله وتلحظه فى سيرتها الذاتية «عملة نفايات» - أوراق شخصية» (١٩٩٢)

ومن بين قصص «الشيخوخة» تتميز قصة التى تحمل عنوان المجموعة، فضلاً عن قصة «بدايات» وقصة «على ضوء الشموع»، توظف الكاتبة فى هذه القصص الثلاث تقنية تعدد الأصوات القصصية وتداخلها، على نحو بالغ التركيب والدلالة.

هناك أولاً الكاتبة الفعلية التى تمحيش الأحداث السياسية والاجتماعية على مستوى الواقع الفعلى خارج النص، ويحيل السرد إليها طوال الوقت. وهناك ثانياً الشخصية النسائية التى يدور الحدث القصصى حولها، هى أيضاً كاتبة - نستطيع أن نطلق عليها الكاتبة

الضمنية - يتحقق من خلالها البناء الفني التخيلي، الذى يكون موازياً للواقع، ويتسم بالفجوات الزمنية والانقطاعات المفاجئة فى السرد. وهناك ثالثاً صوت الرواية، ويقوم بالانتقال بين الزمنين، الواقعي والتخيلي، والربط بين الكاتبة الفعلية والكاتبة الضمنية، فضلاً عن التعقيب على الحدث القصصى، أو استبطان حالات شعرية متباعدة وتحليلها، ورصد ما استقر منها فى الوعي، أو كمن فى اللاوعي.

إن تعدد الأصوات على هذا النحو المتشابه يعنى أن الكاتبة لا تكتب لأنها تعرف، بل لأنها تبحث، لا تقدم حقيقة نهائية لكنها تستكشف هذه الحقيقة وتدعو القارئ فى الوقت نفسه لا استكشاف حقيقته الخاصة، بينما يعيد بناء الحكاية فى كل متكامل: حكاية الوطن، حكاية الذات الراوية والمروي عنها، والذات المتلقية للعمل الأدبي فى أن. والتقنية - بهذا المعنى - تصبح أداة معرفية وفنية، تدعو إلى إعمال الفكر، وتبحث على مراجعة الذات، بينما توظفها الكاتبة لتشرىح أعماق المرأة المثقفة من خلال علاقات مصورة فى حياتها، كالعلاقة بالزوج وبالأبنة والصديق. ولقد استطاعت لطيفة الزيات سبر أغوار المرأة فى حالاتها ومراميل حياتها المختلفة بجماسية واقتدار نادرين وغير مسبوقين، خصوصاً فى قصة «الشيخوخة». قدمت لنا لطيفة الزيات فى هذه القصة الفريدة المرأة النموذج وقد خبرت الحياة واختبرتها المحن لتزلي عنها شوائب الخوف والضعف وتحرمها من سجن الذات وسجن الواقع، تنتزع بيديها الأقنعة، قناعاً وراء قناع، بغير مواربة، أو مداراة، ولا تتورع إن هى انتزعت معها الجلد الواقى، وتعرضت النفس للجوارح الناهشة. تقف وحيدة فى ذلك المرء

الموحش الجميل، وتعلم أنه بالصدق الفادح الموجه وحده يمكن أن تكون امرأة حقيقية وكاتبة حقيقية، لا تفقد أبداً بعشقتها إزاء قدرة الإنسان على المقاومة، مهما كانت الحنة وقسوة الظروف.

تتبنى «حملة تفتيش - أوراق شخصية» على المزج بين الحقائق التاريخية، ووقائع السيرة الذاتية، والمذكرات الشخصية، وبشذرات من أعمال إبداعية لم تكتمل، واستبطانات، ومواقف سياسية واجتماعية إلى غير ذلك، وقد استقبل هذا الكتاب وقت صدوره عام ١٩٩٢ بوصفه حدثاً أدبياً مهماً، كما ترجم إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية.

ويعتمد هذا الكتاب الجميل تقنية البدء بلحظة ما حاسمة، تاريخية أو شخصية في حياة الكاتبة، وتستقطب هذه اللحظة إليها لحظات وأزمة أخرى عامة وخاصة، تستيق مراحل، لكي تعود إليها في موضع تال من الكتاب، تسترجع مراحل عمرية متباعدة، تمتد من أواخر الثلاثينات، ومنذ طفولة البيت القديم بدمياط، حتى اكتشمت لها حريتها غير منقوصة وهي في طريقها إلى سجن القناطر عام ١٩٨١.

من بين اللحظات الحاسمة في حياتها ترصد لحظة الزيات لحظة تفجر الشابة بالثورة وانتخابها كأحدى قيادات لجنة الطلبة والمعامل عام ١٩٤٦. تشعر، وهي ترتفع فوق رؤوس زملائها في مظاهرة وطنية ضد الاحتلال، أن خجل البنت المقتلة من جسمها يذوب، ويتلاشى ارتباطها إزاء هذا الجسد حين ترى نفسها في مرايا الناس فتتكسر عزقتها بالانتماء إلى قضية الوطن.

دهر من الشباب يتماوج على كوبرى عباس ١٩٤٦، والشابة التي وجدت الملاذ في الكل قطرة من البحر.

الفرح الشرير هي، والقوة العارمة الفاعلة، والأنا هي الأنا، والمعنى لأننا نحن» (ص ٦١)

تستدعي اللحظة التي ينشطر فيها كوبرى عباس، فيهوى الشباب إلى النيل، لحظة أخرى، سابقة زمنياً ولاحقة من حيث موضعها في الكتاب. كان العام ١٩٣٤ حين رفضت حكومة إسماعيل باشا صفى السماح لزعيم حزب الوفد مصطفى النحاس القيام بزيارة للاقليم تتضمن زيارة لمدينة المنصورة، حيث كانت تقيم، بعد انتقال والدها من مسقط رأس العائلة بدمياط، وحيث ترى من شرفة بيتها آلاف المتظاهرين، يتقدمون رغم كل شيء، وقد حمل بعضهم سيارة النحاس باشا على الاكتشاف، وينادى رجال البوليس بمصعد أربعة عشر شهيداً. لحظتها دخلت لطيفة الزيات - على نحوها سجلت - باب الالتزام الوطنى من أقسى وأعنف أبوابه، ولم تبرحه حتى النهاية.

وعلى شاطئ النيل تتسع لطيفة الزيات من لحظات حادث كوبرى عباس عشقها للوطن ويمتد النسيج علماً أخضر، علم مصر، ليلف جسث الشهداء المنتشرة من النيل والجسث ترتفع كالاعلام عالية على أيدي العاشقين وشجرة العشق حية لا تموت» (ص ٦٢).

لم تكن لطيفة الزيات قلقة أو متوترة لحظة أن ضلّت سيارة الشرطة الطريق إلى سجن القناطر، وقد قبض عليها في سبتمبر ١٩٨١، بسبب نشاطها السياسى فى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، التي خرجت إلى الوجود عام ١٩٧٩ فى أعقاب اتفاقية كامب ديفيد لم يملكها رعب الخوف من احتمالات التعذيب البدنى، على نحو ما حدث وهى مجبوزة للتحقيق بتبعة السعى للقلب نظام الحكم فى مبنى محافظة الإسكندرية عام ١٩٤٩.

كان الحماس الشورى قد نضج على نيران التجربة الحياتية المريضه، وقد استطاعت أخيراً أن تثمر على الخيط الخفى الذى يربط تعدد الذوات داخلها.

وعلى مشارف الستين ها أنا اجلس مرتخية فى هدأة الليل فى مقدمة عربة الشرطة والضابط يبحث عن السجين ليردعنى السجن، وما من أحد يملك أن يسجننى، وهرىتى تلوح لى فى آخر الطريق، كاملة غير منقوصة، تنتظر منى أن أمد يدي لأحتويها، وبموى التى لا تنفرط تنفرط، وهرىتى تلوح لى فى آخر الطريق... (ص ١١٦).

قدمت لطيفة الزيات إضامة فنية وفكرية لافتة ومغايرة لفهم الحرية فى مجموعتها القصصية «الرجل الذى عرف تهيمته» (١٩٩٥). فصورت ألوان المسجن المادى والمعنوى عن طريق تجريد مفاهيم الصرية والاستلاب والترويض، وتجسيد هذه المفاهيم فى أن. لقد جمعت فى هذين العملين السخرية الموجهة والتهكم اللاذع يضحك القارئ بينما تترقرق دموع الألم فى عينيه، ليكون الضحك أروشافيا وحافزاً على تمرد حقيقى، وليس الهرب من أوانتنا المتراكمة.

تكشف دلالة هذه المجموعة عن رؤية تتجاوز الحقيقة التاريخية والاجتماعية المباشرة، وإن انطلقت الكاتبة من الواقع لكى تعود إليه. وقد اتسمت الرؤية، بما يصح الإنسان فى كل زمان ومكان.

إن أسئلة الوجود البشرى، وما تشتمل عليه من صراع بين الخير والشر، الاختيار والجبر، النبل والشجاعة، أو القصور والنقص، الإقدام والمباذرة، أو الخوف وقهر الخوف، تلك الأسئلة كلها ليست سوى عوارض ملازمة للتجربة الإنسانية، يقسمها البشر جميعاً،

خلال رحلة الحياة بنسب متفاوتة. لكن رحلة الحياة تنقد مغزاها، مالم تندرج فى كل أشمل، يسع الذات والأخر والأخرين، يسع الماضى والحاضر وما هو آت.

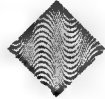
لا مهرب لنا من افتقاد المغزى ومن طوفان الهشيم فينا ومن حولنا، إلا بيقين كالجمرة، نظمسه فى ذاتنا المفردة أولاً، وفى نواتنا المجتمعة بعد ذلك، عن طريق مشاركة حقيقية وانتماء حقيقى نهبه حياتنا.

ولحظة أن يدرك عبدالله - الذى هو: أنا وأنت ونحن - أنه مدان فى كل الأحوال، مالم يبادر إلى التفكير والمشاركة والفعل، فى تلك اللحظة نفسها تكون الرسالة قد وصلت ويحقق مغزى الرحلة، رسالة الكاتب ورحلة الحياة فى أن.

لقد وضعت لطيفة الزيات أمامنا رصيد حياتها العامة والشخصية، أشركتنا فيه بسفاه نادر، فتضاعف هذا الرصيد فى نفوس بناتها وأبنائها وأصدقائها وقرائها. اغتنينا بعفورها، وأزدنا لها امتناناً وتقديراً ومحبة.

للا رحلة الكبيرة صورة أثيرة لدى، تلتقط جوهر حضورها الإنسانى. تطلّك بوجه مجهود، لكنه مشرق مضئ على، على خلفية داكنة، يحيط منقها عقد من هبات لؤلؤ - كلتها أعمالها الإبداعية - تلتلق ببياض مشع، لتتساب على الصدر العامر بعشق الوطن وحُب الناس إن تستطيع أن تعبر الصورة بسهولة، إذ يأسرك الوجه اللامع. تختار بين الجبهة العريضة والملامح الدقيقة وتلك الابتسامة الحزينة، الولود، الفاضلة لتلك إذا نظرت إلى العينين سترى فيهما مثلى نعمة العارف.

إن ذكرى هذه الرحلة الكبيرة ستبقى فى نفوسنا حية لاتموت.



أصوات المكان

كلماتنا الأولى، وأنت معي
 تحطين الجرائد والسجائر فوق ربّ معدنيّ
 ثم تسترخين فوق المقعدِ الهزاز
 هذا النزفُ في الأعضاءِ رغوُ الرغبةِ الرّمليّ
 ضمّرُ غوايةٍ يفتش الحواس
 وتلك معجزتي الصغيرةُ :
 أن أرى اليرقاتِ تبرقّ في غبارِ اللّناز
 أن أمتصّ هذا العالمَ الشبكيّ في كونيّةٍ نشوى
 وأن يجتاحني، وأنا ألا مسّها، صدى الحجر
 أثرٌ من النسيان في نظراتها لي،
 قلت كي أضفي على اللحظاتِ أخيلهُ مشوشهُ
 لماذا يكثرُ المنسّى في الأشياء والكلماتِ؟

قالت أنت لا تبقى

ليتصل المكان لديك بالأصوات والصور

موت بقائق

كنت فيها لا أحب وإنما اتحل في بوح أحادي

ظلام معني يتكشف العشرات

وهي تجيش عبر الباب والعتبات

وامضة، تحرفش في الحصى والوقت

روح انثرى يسكن الأوراق والشجر

فسألت ماذا في يديها لى سوى دنيا محرمة؟

وماذا في يدي، وقد تخاطفتني إلى الق الحواف بريق هاوية

وماذا في الفرايس الاثيمة لى، ليلتيس الشبية على؟

قالت أنت عطلت الهبوط

وعصرة التفاح في فمنا

واخطأت الصلاة

ورغبة الثعبان في دمنا

وافسدت التباصاتي عليك

ورقصى السحري عند الماء والقمر

برق على حجر

وانت الآن تملين الغياب كثافة حسية

أو تقطعين علاقة ضد الحواس

تَصِفِينَ لِي الْعَبَّ الْمُرْجَلُ

ثُمَّ خَفَقَ الشَّهْقَةَ الْأُولَى

وَمَسَّ الشَّهْوَةَ الْخَامَ الْخَفِيَّةَ لِلْخَلِيَّةِ

فَارْتَسَامَ الْعَالَمَ الْيَوْمَى فِي وَقْدِ الْانْمَاسِ

وَمَعَا، نَمَسُ بَقِيَّةَ الرُّوحِ الْقَدِيمَةِ

أَوْ نَحَطُّ عَلَى يَدِ الْمَلِكِ الْمُرْجَلِ زَهْرَةً حَجَرِيَّةً

سَائِلَةً فِي أَبْدَيْتِي حَتَّى مَسَاءِ غَدِ

وَالْمَسُّ فِي شَرَى وَادِي الْمُلُوكِ سَنَا الْمَلِيكِ

ذَاكَ نَقَشُ الْحَيَّةِ الْمَنْحَوْتِ فِي التَّابُوتِ

بِفَوْقِ أَشْعَةِ شَمْسِيَّةٍ يَنْهَلُ غَرْبَ النَّيْلِ

مَاذَا فِي الْخَبِيئَةِ؟

مَا هُوَ السِّرُّ الَّذِي تَخْفِيهِ أَفْهَى التَّاجِ وَالزَّهْرَاتِ؟

قَالَتْ كَانَ إِخْنَاتُونِ يَحْيَا فِي الْحَقِيقَةِ وَالسُّؤَالِ

وَأَنْتِ تَعْيَا فِي غَوَايَاتِ

- لِهَذَا لَا أَصْلِي أَوْ أَحْبَبْنَا

.....

كَانَ وَقْتًا غَامِضًا

وَأَنَا أَطِيلُ تَخْلِيلِي لَكَ فِي نَهَايَاتِ مَكْرَرَةٍ

فَكَيْفَ أَصَوِّرُ امْرَأَةً بِلَاغِيمٍ وَهَرَاءِ

وَكَاشَفَ عَنْ رِمَادِ الْجَمْرِ فِي مَمْهَا وَذَاكَرَتِي

وَكَيفَ يَكُونُ شَكْلُ اللَّهِ فِي مَلَكُوتِهِ الْخَالِي

سوى من سقط قفاحٍ وثمانٍ وتسبيح الملائكة الرتيب
ونحن نهبطُ في السحى العالى
ونجمُ في مباحات الحياة
من غير إثمٍ أو صلاة
موت دقائق،
فاكتشفتُ تراسل الأصواتِ والأمواتِ في وهجٍ وجوى،
ورائحة اللقاح على حواف الدرج
وامرأة تراقصُ نعيًا في صمتِ حجرتها
وتسألُ عن بديلِ الليل والرجل الأخير
وعلى يديَّ رماذُ برقر
نمتُ حتى اخلط الرغباتِ والعماتِ
أو ابقى عصيا دون مصيبةٍ
وأرغو في الظلام الجافِ
ملتذا بما يلتذُّ في الأعضاء من حسيةٍ وتخيلاتٍ
مستغرقًا في شبه نسيانٍ،
أرى غاراً وناراً في الرمالِ
وهكذا ..
سكنت ملائكةً وأغريه
ومسُ جناحه الحجرى يُلقى بالأجنة تحت نخلتها
فتنهضُ في اضطرامِ النوم والشهواتِ بالرحم المخصبِ،
تستهلُّ صباها الصيفى صائمهً واثمةً

ترافقها طيورُ خمسةٍ وسحابةٌ حمراءُ تسعة أشهرٍ
ثمرُ فجائي،

حفيفُ تلامسِ الجسدِ المسومِ والجناح
غيامُ أمكنةٍ تفتتُ في رمارٍ دائرٍ
قالت لماذا يكثرُ المنسى

وارتسمتُ، وقد فاهت بها الأيامُ والذاتُ
واتسعتُ على الشجرِ القديمِ دوائرُ اليرقاتِ
والآن المباح من الخطيئةِ

سوف تحترقُ النسورُ ندياً وعصيةً
ويرفنا وهجُ ترابيٍّ إلى أشكالنا الأولى
ويتلصق الزواحف بالطيور

وتجتلي لك: زهرةٌ أو بجمةٌ أو حيةٌ تفوى
وتأتيك الخيولُ مسومةً

قالت كلني الآن زيتَ شجيرةٍ مسنةٍ نارٍ
وكانك استغفويتني بفموضك اللفوي

أو أبقيتنى جسداً تفتشاه الملاكُ بوقعه السريَّ
فاضطربت خلاياه المليئة بالغواية والغبار

سالت لماذا تستعيرُ طريقي في ضغطةِ اليدِ والكلام
وكيف تحتملُ انفصالاتٍ مزجلةً

لأني لا أحبك مرتين!

وضعتُ على رفٍ إطارَ الصورةِ الخالي
وقالت أنت أفسدتِ اتصالي بالمياه

وتأبعت مسح التراب عن المقاعد
والظلال عن الجدران
وأبرمة أبنية،
كان المكان
وكانت الرغبات في تلك الهنيئة، نكريات

.....

ضوء وصاحبي يومه شرقية وسريرة
صمت ثنائي، ملابسها على الكرسي
نقر أصابعي، ثقب التلامس صدفة
ونشيج جسمي في أجيج محرقات
هذا الغموض
وغيشة ضوئية تغشى المدينة أول الإشراق
اخنة المساجير في ممرات ممومة
وفوح مخطفات
لاشيء للذكرى،
فقط

لحظائنا الأولى وأنت معي
هنا، والآن

نكتشف الإشارات الأخيرة
بينما ريح تدوم في طريق جانبي هبوا أخيلة
واترية
ودجج الروع
والكلمات.

عابرون إلى سور المدينة



كان الطريق المؤدى إلى صنعاء منحدرًا باتجاه المدينة، ومن خلال بدتُ بيوت متلاصقة مع بعضها مشيدة بالحجر الأحمر وبالأسمنت، بعيدة ومترامية على مدى بصر الرائي، وقد بدت في ذلك الصباح ملفعة بالضباب أو بنوع من وهج يتراوح بين البياض وبين العتمة الخفيفة المشبعة برطوبة باردة يستطيع الإنسان أن يلمسها في كل مكان، على الأرض الحجرية المبلطة بالأسفلت، أو تلك المغطاة بالحصى، أو فوق الأجمات المعشوشبة، أو منسابة فوق كتل الأسيجة الممتد بعضها على جانب واحد، وهكذا فقد بدا الطريق «حدة - صنعاء» في ذلك الصباح متكتمًا صافيًا منظرًا على نفسه مما حدا بي إلى التوقف عن السير والنظر إلى تلك المنحدرات المتباعدة والتي تحتوى على بيوت ومنشآت وأناس وشمة عمال وخدمات يقوم بها البعض وعوائل تقصد النزول إلى السوق وأطفال يلهون ويلعبون ويتفاحكون، وكل هذا وجدته، أو افترضته لأبعد عنى وحدة السكن الصباحي ولأقف بياصرتى نحو تلك الأفاق التي تحد المدينة والتي تتركز وتتمثل وجودها بجموع متحلقة حول سور اليمن من خلال زمن عمره كالأزل يشير إلى مدينة مترامية ومفضية إلى منحدرات الجبال والوديان ومراعٍ الخضرة وجريان المياه، «تلك إذن هي طرق المدينة الموصلة إلى القلب»^(١) هكذا رددت مع نفسي بينما كانت أمامى عدة طرق تحدها مسارات أسفلتية متباعدة، ثم عدت إلى الوراء لاقتنى أثر بدايات تلك الطرق، لم أشاهد شيئاً سوى عدة جبال تصعد إلى حضنها خطوط رمادية ملتوية بعيدة تماماً ومختفية في رحم رواسب المكان لا يحدها شيء سوى جبال أخرى، رددت في سرى «هكذا إذن يطلقون عليها اسماً متطابقاً، حدة»^(٢) ربما هي حدود اقتدرت في الماضى بنهايات المدينة أو ببداياتها، أو هي مرتفع لا يحده بصر سوى أن يقع السور على حد كالسيف وذلك ما افترضته خناجر الرجال وهي مجانبة لخصومهم ووطنهم. ضربت حصاة بمقدمة حذاءى فتدحرجت إلى الأسفل، خشيت أن تقع

في غير مكانها ولكنني التفتُ على صوت هدير لمركبة سيارة قادمة، فتوقفت عن التطلع لما حولي وأشرت للسيارة القادمة، كانت السيارة معدة لنقل عدة أنفار من الركاب، فتحت الباب بقوة إذ كانت تتسحب إلى جانب فدخلتها متحنيًا جلست وظهري بمباشرة سائقها فوجدت أمامي رجلين وامرأة يحتلون كرسيًا يسعهم ثلاثتهم، كانوا بمواجهتي تمامًا. لم أبادرهم بالسلام وذلك لانشغالي بمخاطبة جسدي ونفسي واستعادة ما دونته ذاكرتي من موحودات مروت. وإنما جلست فقط ووضعت حقيقتي السوداء بجانبني.

كنت في ذلك الصباح أنيقًا ربما بشيء من مبالغة، وقد حطقت وتعتطرت فوجدت نفسي ساكنة كشىء خارج عن إرادتي، سكن من لا ينطق ولكنه يتكلم في أكثر الأشياء، وعن أكبر الأشياء وأعظمها ثقافة.

بدوت في نظر الرجلين شيئًا محيرًا وربما رأيت تساؤلاتهما مرتسمة على وجهيهما، وربما كان مثل هذا الأمر قد وقع على حال المرأة ووجهها الذي لم أره، لقد بدت ملغفة بإزار من قماش عتيق شدته على نفسها ولم تظهر منها سوى قديمين عاريتين وضعتا داخل نعل مصنوع من مطاط، وربما لم يقع في نفسها شيء مما تصورت، إذ بدأ الرجلان يتكلمان بلغة الإشارة والإيماء، وكأننا قد بدأ بها قبل صعودي وقد طلعت عنهما تلك السلسلة المتصلة من الكلام الصامت، على كل حال كانت تساؤلاتهما من نوع الراحة لهما، إذ كانا ينظران باتجاهي تارة ويتساءلان مع نفسيهما أو مع بعضهما، وتارة أخرى يواصلان الكلام بإشارة الأصابع وحركات عضلات الوجه والعين وحتى الكتفين، هما يؤكدان بالإيماء المبهم على سلاسل من الهضاب بينها بيوت ومنشآت مبعثرة فوق سلسلة جبلية متصلة مع بعضها ثم رأيت أحدهما ينظر من شباك السيارة إلى السماء ويشير إليها بإصبعه مؤكدًا على أن الله هو الذي منح كل هذه، أو ربما هو يشتكي فقط ويؤكد على شكواه بالحقائق، وبين وقت وآخر يعودان إلى فيريان تجهج وجهي ويحسان بصمتي ويتطلعان إلى زم شفتي فيتساءلان مع بعضهما أو يقول أحدهما شيئًا ما. لقد فهمت بأنهم وقعوا ثلاثتهم أمام شيء من التخمين، ثم أدركت بأن الرجلين اتفقا على أنني رجل أجنبي وكان هذا بالإشارة التي فهمتها، ثم أكد الرجل المنكلم على أنني فرنسي وحاول أن يفهم زميله مؤثرًا وناظرًا باتجاهي، وقد بدا الثاني صامتًا قريبًا أذنه اليمنى فأتاحت فمه

بدا الرجل الآخرس هادئًا يتقبل الأشياء التي يفهمها أو تلك التي تبدو أمام عينيه غامضة يتقبلها بصمت ولا مبالاة، وكان الثاني متفعلًا فهو يحاول أن يوصل أفكاره إلى جاره الآخرس الذي بدا منسجمًا تمامًا مع ما يدركه من أحداث، وكان يتطلع وكأنه يتحدث، إذ يشارك بجميع انفعالات زميله رغم ما يبدو عليه من هدوء. وكانا منسجمين في كل شيء سوى المرأة التي بدت بعيدة عنهما وساكنة تمامًا، ضمنت أول الأمر بأن الاثنين أيكمان ولكنني بعد ذلك وحينما تكلم الرجل الثاني بشأني عرفت أن أحدهما فقط هو الأبكم وأن الثاني سيصل إلى البكم إن استمر ملازمًا لزميله، لقد بدا الارتياح على وجهي الرجلين واستطاعا أن يحسما الأمر الذي حيرهما لثقافتني ثم انقطعت تلك التخمينات المسترسلة عن

اناس امسكوا الثروة أو العَاقَر أو الأرض، ثم توقفت السيارة وصعد إليها رجل أسود البشرة يحمل بيده اليمنى حقيبة أوراق. التفتنا جميعاً لمعرفة هوية الصاعد، هي لعبة شاركتُ، فيها وقد كنت مهتماً أيضاً، ترى من يكون ومن أي بلد؟.

كان الرجلان قد تركا كل شيء إلى حين وانشغلا بالذي اقتحم علينا السيارة، جلس الرجل الأبيض الأسود البشرة بجانبني وأعطى ظهره للسانق، فكان بمواجهة المرأة والرجلين، وحينما وجد نفسه محاصراً بالانظار ابتسم ثم سوى من نفسه غريزياً وانطلق صوت الرجل وقال: (هذا فرنسي) ثم أشار بمواجهتي (وهذا يبيد من ...) ثم توقف عن التخمين إذ أسعفه الأسود وقال بلغة إنكليزية بدت واضحة: (أنا من كينيا). ثم أعاد الرجل من بعده لفظة كينيا بطريقة النطق والإشارة موضحاً لزميله الذي فهمها، وقد هز الاثنان رأسيهما، وسمعت أحدهما يردد، كينيا، ثم يشدد على اللفظ..

ساد صمت لفترة قصيرة بيده صوت محرك السيارة ونظرات أحدهما المنصبة على الجانب الأيسر من الطريق وإشاراته المتعددة والمتلاحقة نحو مساحات خالية من نهاياتها تقف منشآت مشيدة بالحجر تتصاعد مرتفعة فوق قمم متفاوتة العلو والسعة، وهي تلال وهضاب وجبال تحيط بالمدينة وتمنحها مجالات حيوية مرتفعة نحو أعالي السماء، كل تلك لم ترق لذلك الصمت أن يسود، إذ بدأت بين وقت وآخر ترتفع نبرة حادة منغلقة لتشير إلى تلك البيوت ذات الطوابق المتعددة، وكنت أنظر إليها حيث يشير وأحاول أن أخمن ماذا يريد الرجل، ولماذا يشير إلى تلك السلاسل التي تعلو وتتخفض من منشآت حجرية بيضاء مرقطة بالأسود ومخططة بالأصفر والأحمر والبرتقالي وكنت أطلع إلى انفعالاته وإلى إشارته يده، وإلى محاولات المرأة في التدخل والكلام، وفي كل مرة كان الرجل يتوقف على أن هناك من يرى ويسمع، ولم يكن يكمل إشاراته ومهماته بل يقطعها متوقفاً لشدة انفعالاته ويتطلع إلى، يتطلع بعينين متساثلتين فيرى تجمه وجهي وزم شفتي واتجاه نظراتي نحو الأبعاد الأخرى فيظن بأن لا فائدة من محادثة هذا الرجل، فالأولى به أن ينصرف عنه إلى زميله فيروح من جديد مطلقاً أصواتاً بكاء ومشيراً بيدين سريعتين فيشاركه الأخرس بهزات من رأسه واستفسارات بإصبعه وبمیلان جذعه ورأسه ثم سرعان ما يعود إلى وضعه الطبيعي.

دخلت السيارة شوارع المدينة الأكثر زحاماً وانعطفت عدة انعطافات وشغلتنا الجموع القادمة والمتجهة إلى حيث الباحة المحيطة بالسور وحيث البوابة الواسعة التي تقضى إلى طرقات المدينة القديمة.

بدت المحلات على جانب واحد، وظهرت وكثنا واجهة لسوق تتجدد الحياة منها ولا تضمد، ثمة أناس لا يستطيع الفرد أن يحدد اتجاهاتهم، جموع وافدة تحمل الدفوف وأخرى تضع سلال الخبز والفاكهة على الأرض، وأخرون يدورون حول المكان ويدخلون البوابة المغضية إلى أزقة ضيقة صاعدة إلى الأعلى حيث شرفات مطلة مزججة بعدة ألوان ساكنة تنتظر من يطل منها على باحة السور. لقد شغلتنى تلك الرؤية، وكنت أبتسم في سري من موقف الذي بدا يحتوي الخارج ويترك متابعة الصورة التي كانت معتملة من حركات في الهواء وإشارات ذات تعبير متواصل عن مكونات النفس وتلك التي كانت تخاطب القلب مباشرة وتحاول أن تكون شيئاً مشتركاً بين لغة الجماذ و لغة الإنسان ابتداء من الصوت المتميز وحتى الحركة الباعثة له ولتلك التي تبدو وكأنها مهوسة أو ملتزمة بالصمت داخل حالة من الاستجابة. مرة ثانية وثالثة شغلتنى

الجموع وتوزعت مياهاها الملونة وانتشرت على محامل الريح وتعلقت بشرفات المحلات ويابوابها وشبابيكها وعلى الأرض جموع تقرب من سور المدينة فتتوحد مع بعضها البعض، فالقادم من وجهات مختلفة يتوقف في ساحة السور وعند بوابته والذي هو بالأصل موجود هناك أو قريب من ملتقى الفروع والشوارع يجد نفسه في زحام مدينة قد لا يعرفها، حيث تختلط السابلة وغير بعيد تقف السيارات ينزل منها أشخاص وتعود الحركة كدوامة مثقلة بالساعات ويثقل لا طاقة لها به.

لقد شاهدت أناساً حينما توقفت السيارة وشغلتنى منشآت ممتدة على مدى الشوارع وبدت جموع قروية تند إلى المكان وهي نازلة من المدن البعيدة وتلك القرية أو من خلف جبال حجرية جرداء أو من منعطفات سلاسل كانت تحيط بأودية خضراء مزروعة ومتألقة وتلك كانت لحظات متخيلة أو مستعادة لصور قريبة وقد انطلق في أذني صوت قرع الدفوف، وبدت الجموع قرب السور متلاحمة مع بعضها البعض وقريبة، وكانت يوقفتها كشيء اعتيادي، أو كالطقوس المتحولة إلى شيء يخطر في ذاكرة الحلم، إنها ترتدى الثياب والملاحف والجلابيب والدشاديش، تلتحف وتتأزر بقطع من قماش ملون، وعند البطن يكن الخنجر المعقوف من الأسفل هو الذي يسند الجسم، إنها أشياء ثمينة هذه الجنبنيات بشكلها وصنعتها، فهي مفضضة ومفصصة ومشغولة ومعلقة بأخرمة عريضة مطرزة بحياض من حرير أو موسلين أو من النايلون المشغول بأيدي ماهرة صنعتها فاخرة ومتمولة ثم متوحدة فهي الإنسان نفسه والسلاح الذي هوشى بداخله أو ملتصق به أو يبرمه أو على مرمى يده في اللحظة نفسها.

وعبر الساحة التي دخلت فيها سيارتنا بطيئة كان أحد باعة الصحف مسرعاً، ولكنني بادرت بإشارة من يدي بعد أن أزحت زجاج الشباك جانباً وفُتح الباب، حينما اقترب البائع كنت أضغط رجلي على الرصيف وأترك السيارة ومن خلفي نزل الرجلان والمرأة والكني، كنت أكلم البائع، هي كلمات قليلة سمعها الرجل فبدت عليه الدهشة واقترب من صاحبه ومن المرأة وأشار ناحيتي صائحاً: (إنه يتكلم العربي، إنه يتكلم مثلنا).. والتفت إلي ثم رفع يديه الاثنتين إلى السماء وقال: (الحمد لله، الحمد لله). لقد خمنت في سرى بأن للرجل عادة يكررها دائماً، ورايته يقود زميله الأبكم الذي بدا متلفتاً إلى الوراء من وقت لآخر كانت الجموع تتحرك مع بعضها البعض قرب بوابة السور، وكان قرع الدفوف يملأ على الإنشاد ويمتاز برنة غريبة أساسها فرجة الوصول وعمقتها متلازم مع مضي الزمن حيث تعبر الجموع عن بهجتها وهي تدخل البوابة مارة إلى حيث توجد المدينة^(٣).

بغداد

الهوامش:

- (١) قلب صنعاء، حيث سور اليمن والاحتفالية اليومية المتجددة عند الباب
- (٢) منطقة تبعد عن صنعاء العاصمة كيلو مترات قليلة
- (٣) هي مدينة صنعاء القديمة بطرازها الخاص المتميز.

العصافير التي تخلق في مفتتح ديوان فساروق
شوشلة وقت لاقتناص الوقت، وتقرد جناحيها على
القصيدتين الأوليين، وتشتع روحها الطليقة في كثير من
قصائده، وتستخدم رمزا شعريا بارعا في لغة الديوان،
هذه العصافير تذكر الى حد بعيد بعصافير الشاعر
الفرنسي الكبير جاك بريفيير (١٩٠٠ - ١٩٧٧) الذي
خصص في ديوانه كلمات Paroles وحده عشر قصائد
تتخذ من جناح العصفور ريشتها المفصلة، وقد تكون
قصيدته ولكي ترسم لوحة لعصفور، أشهر هذه القصائد
وأكثرها جريانا على الألسنة من خلال بساطتها وعمقها
ورشاقة لغتها في نصها الأصلي، ويشيوع ترجماتها إلى
اللغات الأخرى لكنها ليست الوحيدة التي برعت في
استخدام الرمز العصفوري في بناء العالم الشعري بما
يمثله هذا الكائن الصغير الجميل وجودا ولغة، من أفاق
لا تحد، وربما يمكن أن يقدمه من دروس يتعلم منها
الشعراء كثيرا كما يقول بريفيير في إحدى قصائده:

تعلمت في وقت متأخر جدا أن أعبه العصافير
وندمت على هذا التأخر
ولكنني الأمور بيننا الآن قد انتظمت
وتفاهمتا

لا تعتنى العصافير بي
ولا أعتنى بها
إنني أنظر إليها. أدعيا تفعل ما تشاء،
كل العصافير تفعل أفضل ما تستطيع
وتقدم بذلكنه مثالا طيبا
ليس مثالا الشجاعة النادرة

الرؤية عبر الجدران المتداخلة

أو الصفات المتطرفة)

العصافير تعطى المثال الذي ينبغي

مثال العصافير

مثال ريش وأجنحة وطيران العصافير

مثال عش ورجلة وأغانى العصافير

مثال عمال العصافير

مثال قلبه العصافير

مثال ضياء العصافير

المستحيل الذى تتهاوس به جماعات الفئران فى هلع:

«من يضع الجرس فى رقبة القطء»

والنقطة الشعورية التى تصل إليها هذه القصيدة

الأولى فى الديوان، هى التى تنطلق منها القصيدة التالية

لها «عن القمر والعصافير» وكان القصيدتين كتبتا فى

نفس شعري واحد تخللت لحظة التقاط الأنفاس ومحاوله

استشراف أفق جديد بعد أن سدت الأفاق السابقة

بصخور الجبل الأجرد وروائح النخيل المحترق.

ومن هنا فإن مناخ القصيدة الثانية يتأهب لصالة

الحركة وتحسس الأفق المحيط والبحث عن الخيارات

المقابلة، ولذلك لا نفاجأ عندما تتكاثر العصافير فى هذه

القصيدة فبدلاً من «عصفور» الحلم الذى كان وحيداً

وحائراً فى القصيدة الأولى نجد «العصافير» الكثيرة فى

القصيدة الثانية بداء من عنوانها وانطلاقاً إلى أفاقها

الرحبة المليئة بالخيارات:

للعصافير أن تستريح

وأن تتأهب ثانية لاهتزاز السماء

وأن تتطاير فى الأفق

مثل نثار بديد من الضوء

يسقط فى شرفاته الفضاء.

ولقد يلاحظان الفرق فى طبيعة الحركة، قيداً أو

انطلاقاً، بين القصيدتين ينطبع إلى حد ما على طبيعة

الإيقاع الموسيقى لكل منهما، فتفعيلة المتدارك فاعلن فى

القصيدة الأولى تبدو دائماً إما من خلال بتر ذيلها

الأخير (النون الساكنة) التى تساعد على رشاقة الحركة،

وفارق شوشة اتخذ من العصفور فى أولى

قصائده الديوان «عصفور الحلم» رمزاً محرك الحلم

الراكذ. ومشعل الشرارة الأولى وعابر الهوة الفجوة

المرعبة بين الواقع المرير والأمل المرجو:

من يطلق عصفور الحلم يصعد من واحة الزيل؟

عصفور واحد

يخلق عنا هذا الزمن الجهم

نيرانه تصنع أسلحاً ممتدة

وأنا أنشأ بك فى دافرة الشوق وأضرب.

يتقل رأسى إذ يحملنى

وينو، بكابوسى الليلى

وهذا السعف الأجرد بعد طريق النخل

أخطر

هذا زمن العمر المحل

إن القصيدة فى إحساسها باتساع الفجوة وصعوبة

المحاولة وتراخى الأيدى التى عليها أن تمتد والأجنحة

التي عليها أن تشرع كأنها تكثف حروف السؤال

القومي» التي تحتل حيزاً هاماً في الديوان وتهميه مذاقاً خاصاً، إن أفق البحر ملئ بالشعوب المجهدة والأمال المجهضة:

إن دم الضحايا يستحيل هجرة

وجمام الموتى تطالنا

*وتنبت في عنابنا شجيرات من
الشوك المعصر*

*ويدلفه الوعد المرائع بالسلام ليسحر
الحمقى*

وإذا كانت الحواشي المفتوحة المقلقة مطبقة فإن من خطوات الخلاص الأولى لدى الشاعر، ضرورة تعرية «اللغة» من الزيف الذي يحيط بها، ودون ذلك فنحن نلج حتماً إلى طريق الموت:

هذا طريق الموت

مفتوح على لغة تمرى ساكنوها

فالوزن بلاغة

وتراجع المد الجليل زعامة

وخيانة الموتى.. سبيل للخلاص

إن قصيدة «كلام عن السلام» واحدة من القصائد التي تتجسد فيها هذه الروح الفنية الراقية في الحديث عن «الهم القومي» المرير. والقصيدة موجهة إلى «العدو الذي كان وما يزال» وهي نمط من الإنتاج الفني يمكن أن يشكل إجابة حول البحث عن طرق المعادلة الدقيقة التي

فتتحول إلى (فاعل) أو من خلال حذف الثاني الساكن، فتتوالى الحركات في التفعيلة وتتقل حركتها فتصير (فعلن) وهاتان الصورتان لتفعيلة المتدارك هما المسيطرتان على موسيقى القصيدة الأولى وقد اكتسبتا مجال الحركة الإيقاعية اضطراباً يتناسب مع اضطراب المناخ النفسي للقصيدة.

وعلى العكس من ذلك بنيت القصيدة الثانية على فاعلن بتمامها فأكسب الحركة سيولة ورشاقة تتناسب مع مناخ الأفق المفتوح الذي تهدف القصيدة إلى التحرك فيه:

إنها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة

وتجربه موصفا في المسافة

بين السفرة إلى هافة الأفق المترع

حيث يموت الشعاع

ودفع الجناحين صاعدة في مدار الهواء

وإذا كان السؤال الجوهرى الذي يحاول أن يخترق حواشي الهواء المسدودة أمام المصفر الحائر كان يكن في هذه الصيغة: «من يطلق عصافير الحلم؟» في القصيدة الأولى فإن السؤال الجوهرى الذي يحاول أن يخترق حواشي البحر وواجهته المخضبة وأفقه الرصاصى، كان يكن في صيغة مماثلة «من يسقط السد المنيع وقد تراكم بامتداد العمر؟». في القصيدة الثالثة من الديوان وهى القصيدة التي تكاد تقيم جسراً ممتدّاً وأصلاً بين مرحلة رموز العصفير المجنحة فى بداية الديوان، ومرحلة التعبير الشعرى الرفيع عن «الهم

يتوخى الفن الرأى تحقيقها بين الاستجابة للمتطلبات
الثابتة الدائمة لفن القول من ناحية وإشباع الطمأ الفنى
والحياتى للمتلقى من ناحية ثانية، وقد نجحت القصيدة
تماما فى الإقلاط من أحد الشريكين المتريصين بمثل هذا
اللون من الإنتاج الشعري، وهما الانفلاق والغموض
الذى يأتى من محاولة تلاقى المباشرة وتحقيق شرائط
الفن الجيد، والتسطيح والخطابية التى تأتى من محاولة
الاستجابة للقاعدة المتسعة من المتلقين، ورصد أصداء
أنين الجراح التى تتجاوز أحيانا مرحلة التشجيع المكتوم
إلى مرحلة الصراخ العالى.

والنهج الفنى الذى اتبعته القصيدة فى رفض
محاولات التقرب المعسول من عدو لا يحمل إلا نوايا
الغدر والحقد، يكمن فى اللجوء إلى تصوير «فئات
الحياة» لكى تكون موضعا للصراع ومعقلا أخيراً
لرفض، فليس الشد والجذب متصلا بأسوار الحدود ولا
بأبراج القلاع ولا شوامخ الجبال ولا مساحات الأرض أو
فضاءات السماء أو مشارف البحار ولكنه مرتبط بما هو
أبسط كثيرا وأصغر كثيرا وأعمق كثيرا، أنه مرتبط
برفض محاولات العدو لا وتشاب قهوتنا وغناء حكاياتنا
وحمل أسمائنا وإلقاء السلام علينا ثم الطمع بعد هذا كله
فى أن تملأ الابتسامة وجوهنا ونحن نلقاه، إنه الصمود
فى وجه التوغل قبل أن يخرق الخلايا ويصبح جزءا من
نظامها ويعيش معها فى سلام.

تدق على الباب يفتح الباب تصبح
من زرة الأهل

تشبها بالاسان، ومختلطا بنجارى
المروق

ومتكنا هيت كان لجدى مكان

لترشفه قهوتنا، وتغنى حكاياتنا

ثم تحمل أسمائنا وتسابقنا فى
الحنين الذى لا يجود

وغنى فوهان ندى لا بفيق

تتوقع منى الذى لا أطيع.

إن نفس النهج الفنى هو الذى تنسج على أساسه
خيوط اللوحة الساخرة لمظاهر الرفض التى يمارسها
أولئك الذين اضطروا لأن يكونوا محاررين ومجاسين
للخصم البغيض، فهم يريدون أن يكونوا بعيدين بعدا
نسبيا، بعد أن كان بعدهم مطلقا ومن ثم فهم يلمون
أطراف ملابسهم لكيلا تلامس ملابس العدو ويكادون
يلون فتحات أنوفهم لكيلا تقتحمها رائحته ويتداخلون
فى نواتهم وهم يرون الأعيب لا تنتهى وحيدا لا تنفد
وشراكا وخدعا تنصب فى كل مكان:

أرمى لكل الأولى اكزفوا كى يكونوا
هلمسا معك

ها

وهم يجيدون لكيل تلامس أقدامهم
موضعك

ها

كَيْلًا تَشْمُ أَنْوَسِمَ عَطَرُ هَذَا الدَّسَارِ
الَّذِي كَلِمَا سَرَتْ أَقْسَمَ أَنْ يَتَبَعَكَ.

إن القصيدة وهي تعمق المفارقة المريرة بين النوايا والأقوال والأفعال وبين ما يراد وما يطلق، وبين ما ينبغي وما هو كائن، تلجأ إلى أداة صوتية بسيطة فتطوعها لجو السخرية المريرة التي تلون كثيرا من مواقف القصيدة، وهذه الأداة هي «ها» التي تستخدم هنا على نحو يستحق التأمل فقد عرفت اللغة هذه الأداة من قبل واستخدمتها في مواطن شتى مثل استخدامها اسم فعل امر بمعنى خذ غير متصلة بالضمير أو متصلة به مثل الآية الكريمة «هَازِمٌ أَقْرَأُوا كِتَابِيَّةً» وعرفتها أيضاً أداة تنبيه مثل «ها أنتم» و«ها هو» عرفتها ضميراً يلحق بالأفعال أو الأسماء للدلالة على المؤنثة الغائبة المفردة أو على جمع غير العاقل. وهي في كل هذه الحالات وغيرها تستخدم باعتبارها جزءاً من تركيب صوتي تمثل فيه مهبداً أو دعامة أو لاحقة، ولكن استخدامها هنا باعتبارها وحدة مستقلة وفي سياق السخرية ينعش في الأذهان ورويدا في لغة الحياة اليومية باعتبارها تقليداً ساخراً للضحكة أو لنصف ضحكة، أو يشبهها إلى جذورها البعيدة في اسم فعل امر «هيهات» بمعنى بُعد ما تفكر فيه.

وَمَا أَنْتَ هَا

تَتَوَقَّعُ نَحْنُ الَّذِي لَا أَطِيقُ

يَدَا لَكَ تَمْتَدُّ

أَوْ بِسَمَةِ فِي السَّيُونِ

ولسعة ورد تألقت فوق الجبين
وفنجان شاي يدور عليه الكلام

وتكالك في بيت أهلى

فيحلو السلام

وهذا هو المستحيل

من ظواهر التجديد في موسيقى الديوان، ظاهرة التعامل الجديد مع بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو بحر ينتمي تقليدياً إلى طائفة البحور المضفورة التفعيلة والتي لم تكن بين البحور المستعملة في حركة شعر التفعيلة في بدايتها ولكن هذه الطائفة بدأت في الدخول إلى المجال الموسيقي لهذه الحركة بعد نحو عقدين من ظهورها فكتب قصائد على بحر مضفورة مثل بحر السريع وبحر الخفيف الذي نحن بصده، وقد اشتمل ديوان «وقت لاقتناص الوقت» على قصيدتين تنتميان إلى هذا البحر الفئائي هما قصيدة «إنها تعبر المسافة» وقصيدة «معنى في اليقين» والقصيدتان مما تلجأن إلى تفعيلتي الخفيف «فاعلاتن مستفعلن» و«يتراوح ورود الأولى منهما بين صيفتي «فاعلاتن وفعلاتن» على حين يتراوح ورود الثانية بين صيفتي «مستفعلن ومفعلتن» وغالباً ما تتعاقب التفعيلتان على النص الذي وردنا به في صيغة البحر الأصلية فيما عدا استثناءات قليلة يتم فيها تكرير متفعلن على حساب التوازن العددي للصيفتين، والتفعيلتان توزعان على مستوى السطر وليس على مستوى الشطر ومع ذلك فليست هناك حدود صارمة تلتزم فيها نهايات

الأسطر بنهايات التفعيلات بل كثيراً ما يتم اللجوء إلى التدوير الذي تترك فيه تفعيلة حرفاً أو أكثر في نهاية سطر لكي يمتد بقية جسدها على مساحة السطر التالي ونستطيع أن نتخيل النظام الموسيقي المتبع لتوزيع تفعيلات الخفيف لو رسمنا خريطةً موسيقية لبداية القصيدتين وسوف تجيء على النحو التالي،

١. قصيدة إنها تعبر المسافة

لم تعد مستحيلةً فاعلاندن تفعلعن
إنها تستحم في نهرها الآن فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
وترغمى هدايل الليل فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن
من حول هياح فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن
وفي نهار سرائح فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن
ثم تمضى لوجهة فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن
يعلم الله مداها فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن
قد تجرأ ارتجالاً فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن
محفوظة بالأقوال فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
وقد لا يكون ثمة ما يفرى فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
رعد السنان في القلب والنفث فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن

ب. قصيدة «معنى في اليقين»

داخل في يقينه فاعلاندن تفعلعن
كلما أوغله .. فاعلاندن فاعلاندن
فاضت سماؤه بالمعاطيا فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
تستضبع الحروف من قبس منه فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن فاعلاندن

وينتال برقه كاندلح البحر

فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن فاعلاندن
تتوى نيران فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
في الحنايا فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
رغم الأرض رافج فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
والذي يسكن فيه فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن
فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن فاعلاندن
واتنسأب السماء ما عاد يجديه فاعلاندن تفعلعن فاعلاندن فاعلاندن فاعلاندن

وإذا كان اللجوء إلى بحر الخفيف يُعد إيقالاً تراثياً في نظام بناء قصيدة التفعيلة فإن ظاهرة موازية تتم على مستوى بناء القافية والترصيع الداخلي في هذا الديوان، ونستطيع أن نلاحظ أن قانون الحرية المتعارف عليه في اللجوء أو عدم اللجوء إلى القافية في بناء قصيدة شعر التفعيلة، وترك حجم مساحات التردد متفاوتة الأبعاد، قد ألقى على كتف الشاعر عبئاً أساسياً، كان يجمعه عنه من قبل «القانون العام» للإيقاع الشعري وقد قادت الحرية، أو قاد عدم حسن استغلالها كثيراً من القصائد إلى الوقوع في موة النثرية، أو الانخفاض الضار لدرجة حرارة الإيقاع وهو انخفاض تموت بسببه كثير من الأعمال رغم محاولات النفث في جوانب أخرى من مكوناتها.

والإنتاج الشعري لغاروق شوشة يتسم بالغنى الإيقاعي، بصفة عامة، وربما كانت درجة توقع هذا المعنى عند المتلقي لشعره عالية حتى قبل سماع القصيدة، وقد يكون ذلك راجعاً إلى تعود المتلقي

.. لا يفرضه أى قناع

أو إلى قافية «الضاد» فى قصيدة «إنها تعبر
المسافة»:

إنها تعبر المسافة ما بين انطفا
السما قينا

ولسوا أرض برأرض

... على هالتي قبول ورفض

يرسوز بعضا ببعض

... ولكنها طرئ غمض

وهيه تزنو وتغضض

ولا شك أن هذه الحروف قد اختفى كثير منها من
قائمة قوافى قصيدة التفعيلة فى امتدادات موجة الجزر
التي تفقد معها القصيدة كثيرا من ملامح «اتقان الحرفة»
التي يفقد الشعر فى غيابها الكثير من جوهرة لا من
مجرد مظهره.

كثيرة هى التقنيات الفنية التى تتجسد فى ديوان
«وقت لاقتناص الوقت» من خلالها يتم اللجوء إلى
«اقتناص» كثير من «الحالات» التى تستعصى على
الاستحسان من خلال اللغة العادية ومن بين هذه
التقنيات اللجوء إلى رسم الصورة أو «البورتريه»
الجسدى أو المعنوى وإحيانا يتم هذا الرسم من خلال
رصده من نقطة موازية وكان الشاعر مجرد شاهد على
الحركة مسجل لها، ويتم الرسم فى أحيان أخرى من
خلال الاشتباك الحواري سواء منه الحوار الداخلى أو
الخارجي ولعل قصيدة «احتجاج» تقدم نموذجا جيدا

المعاصر للشعر على استقباله استقبالا شفهيًا من خلال
صوت فاروق شوشة سواء باعتباره شاعرا أو وسيطا
معروفا للتوصيل الشعرى، وقد يكون من نتائج ذلك أن
أقل قدر من الغفوت الإيقاعى فى قصائد «فاروق
شوشة» على نحو خاص سرعان ما يتم التقاطه فى أذن
القارئ ويحس أن القصيدة ينقصها شيء ما، وربما كان
نصيب «فاروق شوشة» من هذه الظاهرة أكثر من نصيب
رفاقه الذين ينتمون إلى نفس الجيل أو النهج الشعرى.

وفى المقابل فإن عناية «فاروق شوشة» بهذه الناحية
تبدى عناية واضحة واختياراته على مستوى القافية تدخل
به أحيانا إلى منطقة الإيغال التراثى حيث الحروف التى
لا يتهدى إليها إلا من أمال صاحبة التراث مثل اللجوء
إلى حرف الفين فى قصيدة «إنها تعبر المسافة»

ولس نهار مراروخ...

وهذ السنن فى القلب والغ

أو فى قصيدة «وقت لاقتناص الوقت»:

ما الذى يفرض لكى تخسر والموج إلى
الأعناق بالغ فالمرت الذى تلقاه موت
محكم الأطراف سايخ

أو اللجوء إلى حرف العين فى قصيدة «تراجع»:

يبدل فى سمى صوت لئاع

ويغيب شعاع

... أو إحساس ضياع

... وعمل الصخرة باستمتاع

البطل فى الفضاء المحيط وتجعله يختفى فلا يدري هل مات أم أصابت صوته حبيسة أخرسته .

أم أوقفته شرطة المدينة حرصها على نظافة الطريق، عندما يذوب البطل على مشارف نهاية اللوحة تحدثت الانتعافاة الكبرى، وتسكن خلاصة الجوهر الكامنة فى صوته المنطلق طيات الفضاء المحيط وتنتقل العدى والحلم والجنون إلى كل فلان:

سما يكن
فلن صوته هناك مايرال
مختبئا فى الطلقة المنكسرة
والصيحة المنبجعة
يحلم أن يحرك البلد

إن ديوان «وقت لاقتناص الوقت» يعد إضافة حقيقية لرصيد الشعر العربى المعاصر سواء من حيث الاداة التى يهيم بها الشاعر على أبعاده التراثية والحاضرة ويستشرف بها بعض أفاق المستقبل، أو على مستوى الرؤية النافذة التى تعبر عن هموم جيل أطيقت حوله الجدران، وضافت الدائرة وقصر مدى النظر وارتد إشعاع البصر، فلم يعد إلا أن يقتادنا الشعر لى ننفذ من أسر الحواشي الضيقة ونرى عبر الجدران.

لرسم «البورتريه» الجسدى والنفسى لما يمكن أن يطلق عليه «الصرخة المكتومة للمسيد فلان» وهى صورة ستحول بعد ذلك من خلال الوسائل الشعرية وأثرها فى النفس إلى الصرخة المكتومة لكل فلان أى لكل واحد منا، وتبدأ اللوحة برصد الملامح الجسدية لهذا الصارخ فى البرية:

لغيتيه يصرخ فى البرية
مناديا بالويل والشبور
عيناه كومتا لهبه
وملح شدقيه نثار من مراحل الغضبه
ورأسه منحدر إلى الوراء

لكنها لا تهمل الملامح النفسية الدالة:

لكننى رأيت
كأنما فى ذاته الصميلة المنسية
تسكن ما تزال
بقية من نفسه الأبية
مشرفة على الجنون!

ومع أن اللوحة تبدأ بهذه السمات الدقيقة الخاصة على المستوى الجسدى والنفسى فإنها عندما تذيب هذا





دائرة النهر الفلسطيني

- هذا الطفل الرابضُ حضني
هو إبني.. فلذة كبدي
حكمتي.. جاوزتني للأبد
في بنيت السماء حبأت به
وعلى أرض كتعان..
كان الوعد.. وكان العود
طفلي عاد إلي اليوم..
كما كان معي في الأمس.
- أيتها الجالسة على عرش جراحي
والساكنة منازل أحلامي.
شمس الرب..
لاتعطي للأرض وعداً بالنور!
وشجرة الأبدية..
لاتختار على الأغصان طيور.
باللعنة .. بالغشجبت..

وبالسيف مَخَضَّتْ..
وقَطَعَتْ حُرُوقًا مِنْ وَعْدِ الرَّبِّ.
وَبَنَيْتُ جِدَارًا فِي وَجْهِ الشَّمْسِ!!
- مَكْتُوبٌ.. جَنَّةُ كُتْمَانَ
بَيْتُ أَبِي.. بَيْتُ عُرْسِي
وَحُضَائِلُ عُرْسِي
فَرَحْتُ قَلْبِي الْعَائِدَ فَوْقَ خَيْوَلِ الْمَهْدِ.
فَرَحْتُ سَيْفِي الْفَاتِحَ رُحِمَ الْأَرْضِ
فِيهَا قَدْ وُلِدَ.. وَكَانَ الْمَهْدُ.
مَنْ تَدْبِي رَضَعَ اللَّبَنَ الْعَسَلِ الْوَعْدُ
- نَهْرٌ كَاذِبٌ
وَمِيَاهُ لَا تَتَوَدَّمُ!
مَنْ فَقَدَ الْحَبَّ..
فَقَدَ الرَّبَّ.

هَلْ تَلُدُّ الْعَاقِرُ طِفْلًا؟
هَلْ تَرْضَعُ مَنْ لَيْسَ لَهَا شَدْيَانُ؟
قَالَ الرَّبُّ:

(اَكْسِرْ هَذَا الشَّعْبَ)..

كَمَا يَكْسِرُ فِي اللَّيْلِ إِنَاءَ الْخَزَائِفِ..
فَلَا يُجِبِرُ مِنْ بَعْدِ^(١)

- قَلْبُكَ مَمْلُوءٌ حَقْدًا
قَلْبُكَ.. غَابَاتُ مَنْ عَوَسَجَ
يَابَسَتْ الصَّحَرَاءُ وَبَنَتْ الْهُودُجُ
كَيْفَ يَعْيشُ السَّوْسَنُ بَيْنَ الشُّوَكِ؟
فِي طَبْعِكَ رُوحُ السَّمُومِ وَغُرَّةُ الْجَمَالِ..
وَتَحْتَ رِمَالِكَ يَنْزُ مِيَاهُ مَالِحَةٍ.
وَعَيُونَُ دُمَاءٍ.

نارٌ تنضج من أسوار الجحيم
حضنك أسوارٌ وقلاع
والطفل الرائد في حضنك..
لم يبق من ألفى عام
لم يبق جفنه أطراف الوسن.
لم يبق قلبه شهيد تراب الوطن.
إبنيا المنزوع.

من تدعى.. من بين ذراعى.
ما زال غريباً بين ذراعيك..
شمالك تحت جنايا راسه
ويصينك ممسكاً بالسيف
لم يزل جفنه أطراف الوسن.
لم يبق قلبه شهيد تراب الوطن.
إبنى المنزوع..

من تدعى.. من بين ذراعى.
ما زال غريباً بين ذراعيك..
شمالك تحت جنايا راسه
ويصينك ممسكاً بالسيف
كيف ينأى؟
يتدثر بشتاء الخوف!

- قد تركت الطفل هناك في البرية
ممسوحاً بملاحة العربيّة
لحظة أن حكم سليمان (١)
ورفع السيف - سيف الحكمة -
كيف الآن؟ وقد عاد إلى..
- في القرن العشرين -
تجكين على ثوبه.. تنجين!
انت فقات عيونك..

علقت على اسوار النجم النور.

بعت لفاتك..

بعت مراياك السود لوجهك في الظلام.

ورفعت نخيلك وكرومك.

- يا صانعة الشرير..

ماذا تعني الحكمة للحسية؟

غير اللدغة..

سيفك وسيفك العالم..

في غمد الجرح اجتمعت..

وعلى ثوبي اقتربت..

واقترست..

الطمنة في قلبي صرخت

: لا تشترط طفلي نصفين.

لا تجعل مرثى.. موئين.

وعطيت من الرب

رحمة.. لانبيحة موت

ثوبي قد مرقت..

لكني لم اخلف ايدا.

انت خلعت على الصخرة ثوبك..

حين جعلت - برغسي -

من جلدي ودمائي لك ثوبا!

صار حزني عظيماً كالبحر.

طاهراً كالشمس..

(ويكينا يوم غنى الآخرون)

ولجاننا للسماء..

يوم ازيبا السماء الآخرون^(٣)

«حاشية»

جرحي - جرحُ السنواتِ الخمسين -

سيظلُّ على الأفاقي.. حمامة.

تحمل تحت جناحيها سيفاً

صَفَرًا يبحثُ عن ورقةِ زيتون.

وسَيظلُّ الكريمة.. والحنظل..

والصخرة.. والنهر.

يزهرُ في عشبِ الأرضِ ورملي البحر.

جرحي.. أقوى من ربحِ مزروعٍ في الربيع

أطول من قامته - يسقيها الدم -

جرحي - جرحِ السنواتِ الخمسين -

قد تعلَّم أسرارَ الخيرِ

وغناء حمامٍ عند مجاري النهرِ

جرحي.. سوف يقوم من الأمواتِ

من موتى.. سيقومُ

بالحقيقة.. سوف يقوم.

بالحقيقة.. سوف يقوم.

هوامش

١ - سفر أرميا (١٩: ١٠)

٢ - سفر الملوك الأول - رواية سليمان الحكيم

٣ - من قصيدة «غرياء» - سميح القاسم



بتدبير مقصود من جانبي تخيرت مفصدي بمكان يسمح لي برؤية مريع كامل من الميدان ومستطيل غير قليل من الشارع وكل المقاعد والمناضد داخل المقهى، منذ البداية استرعت انتباهي طاولة يتحلقها أربعة. استجبت لموهبة كامنة في أعماقي فاطلقت شعاع عيني أثبتت من ملامحهم لعلى اكتشف فيها سر اهتمامي بهم، لم أجد ما يميزهم عن غيرهم شكلا . كانت مفردات وجوههم عادية لا يوجد عليها ما يثير الدهشة، لم انخدع، تمسكت بحاستي المميزة وصممت أن أعرف لماذا هم بالتحديد الذين استرعوا انتباهي منذ البداية دون سواهم؟ وكخاصية اشتهرت بها أرعشت أذني وجمعت كل طاقتي وقدرتي فيهما لاتصنت على حديثهم، أحبطني أنني لم أوفق تماما إذ وصلني حوارهم كلمات مبتورة مشككة لا تعبر عن شيء... كانت كلها عبارة عن أحاديث معادة مكررة طالما سمعتها. مجرد أخبار عن أحوال الأبناء في المدارس، وحكايات عن شئون العمل على اختلافه بالنسبة لهم، ومشاكل الحصول على السلع التموينية وارتفاع أسعارها . أعدت ترتيب مفردات ما وصلني من الفاظ علني إذا ربطت بينها اكتشف فيها سرا.. خانتني فراستي . أصبح الحل الوحيد الباقي أمامي أن أجد طريقة تقودني إلى مائدتهم أشاركهم الجلوس حولها . والتحدث معهم . استبعدت فكرة استعارة الصحيفة المطلة من جيب أحدهم كطريقة مستهلكة للتواصل معهم، أيضا استسخرت حكاية تقديم خطاب ومناشدة أحدهم القيام بترجمة مضمونه لضعفي في مفردات اللغة المكتوب بها . ثم وادت في خاطري فكرة استعدائي لتحدي أحدهم أو هم جميعا في عشرة طاولة أو دور دومينو استحضرت كل الأسباب والحجج التي أعرفها أو مارستها فعلا من قبل فلم ترق لي واحدة منها . كان الأمر يلزمه طريقه غير تقليدية . قلت بحسم، ما المانع أن أقحم نفسي على طاولتهم ثم أترك للأحداث

نفسها حرية الحركة . استرحت لهذا .. تقاربت روسهم بطريقة مريبة واستفزني حديثهم الهامس والحركة الدوية لشفاهم.. زاد اقتناعي أن الأمر لم يعد ينفع معه سكات وإن على أن أتصرف بأسرع مما خططت من قبل إن أردت لمهمتي نجاحا حتى لا تسبقني الأحداث.

سجبت شعاع عيني عنهم اتجهت بهما إلى المربع المرئي من الميدان، رأيتهما كما امرتهم وقوفا في نفس النقطة التي حدثتا لهم، تبادلنا وإياهم النظرات، وانتظرت منهم أن يتصرفوا وفق ما اتفقنا عليه لكنهم ظلوا على جمودهم.. قلت: كان الأمور تسير معي سيرا حسنا ولا ينقصها إلا هذا الفباء منهم ليزيدوا تكبيرها، رجعت أتابع رجال المنضدة بنفس الهمة وأنا حريص ألا يفوتني من تصرفهم مقدار حبة من خردل. كان منظروهم قد اكتسب شكلا جديدا فبعد أن تقاربت روسهم تدخلت ملامحهم ولم يعد بمقدوري أن أميز بين الأنوف والعيون والأفواه تحول المنظر إلى مجرد خصلات متداخلة من الشعر متعدد الألوان. استجبت للصرخة الآتية من الخارج كان مصدرها المستطيل المرئي من الشارع.. تبينت في وضوح أحد المتعاطكين كان واحدا ممن زرعتهم بمعرفتي وكان الآخر يشل حركته تماما بالسيطرة على ذراعه شغلت بأمره وتوزع انتباهي بينه وبين رجال المقهى. أسعفتني خبرتي تأكد لي أنهم لا محالة وراء كل ما يحدث وأن من الواجب التعامل معهم بكل الحذر والحيلة. بات واصحا حتى للابله أنهم يخططون لأمر قد انتوره، وأنهم مهيئون لتنفيذ حدث جلل لحظة ظهوره.... ولو حدث هذا في منطقتي لكانت مهانة لي ما بعدها مهانة، فبغض النظر عما ينتظرني من تحقيقات واستجوابات قد تصل هي النهاية إلى حد العزل من العمل، إلا أن معاقبتي لذاتي كانت ستفوق بمراحل كل ما ينزل بي من عقاب. استنفرني تفكيرى في الموقف فانسلخت من منضدتي وتوجهت إليهم، دون استئذان جلست بينهم، راعني أنهم ثلاثة سالتهم متحفزا.

- أين الآخر؟

قالوا: عن أي آخر نسأل؟

- من البداية كنتم أربعة، والآن لماذا أنتم ثلاثة فقط؟

- هكذا كنا منذ البداية، ثلاثة لا أربعة.

- بل كنتم أربعة.

- بوسعك أن تسأل وتتأكد.

- اسمعوا وافهموا جيدا أنا لن أسمع لأحد أن يخدعني

.. نوافقك .

.. امامكم أربعة أكواب شاي فارغة.

امنوا على حصري للعدد ولم يعلقوا، قلت:

.. إنن كان هناك رابع.

علق أحدهم بعفوية:

.. الكوب الرابع يخصني فقد تعودت أن احتسى كوبيين بدلا من كوب واحد

اكد الجالس عن يميني:

.. فعلا، وهي عادة تكلفه الكثير..

قال الآخر:

.. حاولنا معه كثيرا كي نشفيه عن هذه العادة المكلفة توفيرا لنقوده القليلة فلم ننجح

قلت بقطع:

.. رابعكم هو من يتعارك هناك بالخارج (صمت واكملت) مع رجل من رجالى اشرت بيدي مؤكدا . قالوا:

.. لا اثر لشجار هناك... أنت واهم..

كان الحق معهم تماما ..أزعجنى اننى لم اتبين هذا فى حينه فبانتهالى إلى طاولتهم اختلف المقطع المرئى لى . كان المظهر فى شكله الجديد جزءا مربعا من الشارع أبرز ما فيه شجرة باسقة متشعبة الأغصان مخضرة الأوراق الغزيرة، كانت الأزهر تفرش فيها مساحات واسعة، كنت اعرف كل شبر فى المنطقة فهى تقع فى مجال اختصاصى، وكنت انا المكلف بتأمينها وقد أجمع الكل أن لى حاسة قوية تتنبأ بالأحداث فى الزمان والمكان . وغالبا ما كنت أنجح فى تحديد مكنم الخطر فى أى مكان حتى وهو يبعد عنى عشرات الأمتار، وأنبه إلى احتمال حدوثه حتى قبل الشروع فى تنفيذه بايأم.. ولبراغتي هذه منحت العديد من العلوات والمكافآت.

وكم كان يفرحنى الوصول إلى مكنم الخطر أكثر بكثير من كل عبارات الثناء والتعجيد التى كانت تنطلق بها الأنواء

قلت لهم:

- فليخرج كل منكم بطاقة إثبات شخصيته.

قالوا: لماذا؟

- أريد أن أتأكد من تكونوا، فمنظركم منذ البداية يبدو مربيا..

قالوا بتجد سافر:

- اسمع يا هذا إننا لن نستجيب لطلبك هذا إلا إن عرفنا من تكون وما هي وظيفتك؟

تجاوزت مع نفسي قبل أن أحدد إجابتي :

- ليس هذا من شأنكم

- أرى ما يثبت شخصيتك نخرج لك فوراً بطاقتنا عن طوعية تتفحصها كما يحلو لك وعلى راحتك.

أزعجني أن الأجداد ابتدأت تسير عكس ما قدرت لها، فوجدت من المناسب أن أوضح لهم من أكون، لاستبعاد مهابتي في عيونهم والقي الرعب في قلوبهم. أخرجت بكل ثقة حافظتي، قلت لهم وأصابعي تبحث عن بطاقتي الدالة على عملي.

- ستعرفون أهميتي وحينها ستتوسلون كي أصفح عنكم..

تخافت صوتي عندما افتقدت أصابعي بطاقتي بملمسها المميز.. قالوا ابحث عنها بتؤدة فقد تكون وضعتها في مكان لا يخطر لك ببال ونسيته.

حاولت الكلام كما تعودت دائماً فلم تسعفني فراستي . طلب أحدهم لي «فنانج قهوة» وقال :

- قد يساعدك البن على التركيز والتذكر.

تأكد لي أنهم يسبحون ممي بحث بعيني عن رجل من رجالتي، كان مريع الشارع خاليا منهم وكانت الشجرة تنشر ظلالها على المكان كله وتحصر الرؤيا فيها فحسب... قال الجالس عن يميني :

- نمحك دقيقة واحدة لتثبت لنا من تكون وإلا فلتغادروا فوراً أهمني عجزى وقلة حيلتي.. استنفرت كل حواسي وخبراتي الموروثة والمكتسبة، حذلتني لأول مرة كانت كل مميزاتي التي اتفاخر بها معطلة. قال من يواجهنى .

- اسمعني جيداً.. سأطلب زهراً لنحتكم إليه.

تصعب عرقى ولهتت.. قال.

- اختر الرقم الذى يروقك ولتلق أنت بيدك الزهر فإن جاء الوجه على الرقم الذى اخترته أنت سنسمع لك أن تنصرف

استكمل آخر :

- ولكن إن خذلك الزهر فعليك أن تقدم ما يثبت شخصيتك حتى إن اقتضى الأمر أن تخلع كل ثيابك وإلا فلن تنصرف

انزعجت بعد أن بات واضحا لى أن ما حاولت إخفاؤه لسنوات طوال من علامات جسدى أصبح عرضة للانفضاح
وإن هذا الأمر قد أصبح وشيك الوقوع.. زاد لهاثى وتدلى لسانى وجحظت عينائى.. قالوا :

نعفيك من عبء اختيار الرقم لتكون فرصتك أكبر.. سنختاره نحن لتصبح فرصتك بالنسبة لنا ٥ إلى ١ أى سيكون من
حقنا وجه واحد ولك خمسة وجوه..

الذى أحدهم الزهر.. جاء الرقم كما توقعوا تماما. دهمنى الأمر فبسطت ذراعى فوق الطاولة، وقيل أن أقعى برأسى
بينهما تشممت بانفى وعينى المكان كما دريت.. تبين لى أن رابعهم يصعد الشجرة حيث كان عش العصافير ذاخرا
بأفراخه الوليدة.



بات الآن قضية مسلماً بها أن موضوع العمل الفني، الروائي بخاصة، لا يحدد درجة نجاح العمل، ذلك أن اختيار الموضوع في ذاته لا ينطوي على إبداع، بل هو ثمرة جاهزة ملقاة تحت الشجرة بانتظار عابر سبيل يلتقطها شاعراً كان أو قاصداً أو روائياً، مبدعاً كان، أو مجرد محرر كتابة وتليفية أو إعلامية؛ وإنما العبرة بالمضمون لا الموضوع، بما يشتمل عليه المضمون من فكر ودلالات، وذلك دون أن نغفل - بطبيعة الحال - عنصر التشكيل الفني الذي يتخاضر مع المضمون في لحمة عضوية هي التي تكسب العمل هويته الخاصة، وتضفي عليه شخصيته وكيانه.

ولئن كان الموضوع في ذاته لا يحدد درجة النجاح الفني فإن هذا لا يعني بأنه، أي الموضوع، ليس عنصراً من عناصر العمل الروائي، ولكنه عنصر خارجي إن جاز القول، وحين تتحول مفردات هذا العنصر إلى مكونات داخلية في نسج العمل الروائي، يصبح الموضوع مضموناً، ولكن تحول الموضوع إلى مضمون يتطلب - من جملة ما تتطلبه العملية الإبداعية - درجة عالية من الوعي الفني والموضوعي، من هنا يمكن القول إن أهمية الموضوع في العمل الروائي ليست في درجة أهميته الموضوعية أو الخارجية، فقد تستوى فيه هذه الدرجة بين خصام زوجين أو حرب كونية بين قطبين عالميين، بل إن أهمية الموضوع تنبع من درجة وعي الروائي بمفرداته الموضوعية، بوصفها مرجعاً معرفياً لازماً لترويض الفنون يقوم في الأصل على تمثيل الواقع والإيهام به.

من أدب الحرب

رواية «الرفاعي» لجمال الفيطناني

* جامعة اليرموك إربد - الأردن

فكان إنجاز «الرفاعي» من ثم شجرة علاقة توازن تدوين لاحترام الحقيقة التاريخية من جهة ومراعاة المتطلبات الفنية من جهة أخرى.

يمكن القول إن «الرفاعي» رواية تاريخية بالمعنى الذى ينهب إليه لوكاتش^(١)، أى إنها رواية تستمد مادتها من التاريخ، وهذا النوع من الروايات يتخذ التاريخ إطاراً له، ويجبر القارئ على الاتحاد مع الشخصية المحورية وغيرها من الشخصيات، وهو يختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية، ويربط بينها كما ترابطت فى الواقع لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة^(٢). ومع أن الغيطانى أحترم الحقيقة التاريخية وجعلها إطاراً أساسياً يحكم عمله، فقد تجاوز فى جعل التاريخ مجرد خلفية بأن جعله مادة أساسية للرواية، وإضافة إلى هذا فإن العمل خضع لوجهة نظر تكاد تكون صارمة، وهى الحرص على استحضار المادة التاريخية التى تعمق الصورة البطولية للشخصية والاقتصار على هذا الوجه، ومن الواضح أن الغيطانى قد أفاد من الشهادات الحية والوثائق التاريخية وربما الصلات الإنسانية المباشرة: لقد توقف الغيطانى عند جانب واحد تقريباً من جوانب شخصية بطله وهو الجانب العسكرى، أو «الرفاعي مقاتلاً وبطلاً شهيداً»، أما الجوانب الأخرى التى وردت عن شخصيته، فقد جاءت لتكمل الجانب العسكرى من شخصية الرفاعي، أو لتعق صورة البطل جندياً محترفاً، بل يمكن القول إن التزام الغيطانى بالحقيقة التاريخية يجعل من «الرفاعي» مصدرًا تاريخيًا إلى جانب كونها رواية فنية، وذلك إذا ما أخذنا فى عين الاعتبار الشروط التى يقوم عليها المصدر

وعلى أساس ما سبق نستطيع أن نسجل لرواية «الرفاعي» التى أصدرها جمال الغيطانى سنة ١٩٧٧ نجاحاً باهرًا فى تحويل المفردات الموضوعية التاريخية (الخارجية) إلى عناصر مضمونية، إذ إن الغيطانى أحسن فى اختيار لحظة متوهجة فى ذاتها هى حرب أكتوبر ١٩٧٣ والحرب نموذج متطرف بطبيعة الحال، بل إنها أبرز نماذج التطرف فى مسيرة الإنسانية، سواء على مستوى المجتمع أو مستوى الفرد، وفى هذا الموقف النموذجى المتطرف تتماهى الأبعاد العامة والخاصة لدى المقاتل، وما من شك فى أن التقاط خيط ما فى هذا الموقف يعطىبنى درامية لا حدود لعطائها الفنى، إذا ما وقع هذا الخيط فى يد روائى متمرس متمكن من أدواته، وأعظم مثال على هذا رواية «الصرى والسلام» لتولستوى.

لقد تجمعت للروائى فى «الرفاعي» شروط النجاح فى الرواية التاريخية، وأول هذه الشروط حدث ضخم ينطوى على تطرف نموذجى، وشحنات درامية، وتحول مصيرى للإنسان والمجتمع والأمة بعامه، إنه لحظة مفصلية يتصافر فيها الواقع الموضوعى مع العالم الداخلى للشخصية التمثيلية (المقاتل) بصورة لا مثيل لها، وبالإضافة إلى هذا فقد توافرت لدى الروائى خبرة موضوعية، بل تجربة مباشرة (فالغيطانى كان عسكرياً ثم مراسلاً حربيًا أثناء الحرب) وقد زوّدته درايته الموضوعية والإنسانية بالحرب وأجوائها واسلحتها ومواقفها ومعاركها ومقاتليها، بخبرة فكرية ومعرفية جعلته ينجز جانب الصدق التاريخى فى روايته على وجه صحيح، وتكفلت أدواته الناضجة بإنجاز الصدق الفنى.

تصوراته والقدر الذي يصبح فيه العمل مستقلاً بذاته لا عالة على تصورات صاحبه، ولا يعنى هذا أن العمل الروائي لا ينطوى على وجهة نظر ما، بل إن وجهة النظر هي أساس مهم في بناء هذا العمل، لكننا وجهة نظر الراوى أو الشخصية أو العمل لا المؤلف، أما وجهة النظر الحقيقية للمؤلف، فإنها تحتاج حتى تعلن نفسها، إلى أكثر مما يحتاج إليه العالم النفسى من تشريح وتحليل سواء في العمل أو كاتبه.

بشكل عام، فإن هناك جانباً آخر، خطأ آخر في الرواية لابد أن المؤلف قد عمل فيه خياله، ولكنه الخيال الافتراضى، الخيال الذى يحاول استحضار أمور أو مواقف لابد أنها حدثت. فالخيال هنا مسابقة لواقع تاريخي، ومحاولة لفهم جانب واقعي، بل سعى لتكميل هذا الجانب، وهذا ما يتمثل في محاولة لاستجلاء الجانب الشخصى (غير العسكرى) والأسرى للبطلة، على أن هذا استجلاء، وإن اعتمد - على ما يبدو - على الخيال الافتراضى، فإنه - للمفارقة - لا يخلو من نمطية، في حين أن الجانب العام، جانب المقاتل، جاء على قدر كبير من النمطية، مع ما ينطوى عليه الفرق بين شع العطاء النمطى، وحيوية بل خصب النماء النمذجي، ولعل السبب في هذا راجع إلى رغبة المؤلف في عدم الخوض في مفامرة خيالية قد تنطوى على جور وربما تحريف لواقع الجانب الشخصى في حياة بطلة كما عاشه، ومن ثم لجأ إلى الافتراض المحسوب مفضلاً الوقوع في براثن النمطية على الانزلاق في صور خيالية تحقق الصديق الفنى ولكننا قد تجافى الصديق التاريخي، وهى ناحية تصب للرواية وعليها في الوقت نفسه.

التاريخي، وأهمها معاصرة الكاتب (المؤرخ) للأحداث التى يكتب عنها. على أن الغيظاني لا يقدم تاريخاً فحسب، بل إن التاريخ العام ليس هاجسه الرئيسى، لكنه - أى التاريخ العام - مجرد إطار يتحرك فيه، وتتجلى في وقائع الخصائص الذاتية لبطلة وإسهاماته في صنعه بوصفه نموذجاً قائماً على رابط عضوى لا ينقسم بين الإنسان فرداً والإنسان كائناً اجتماعياً أو عضواً في جماعة ما، حسب مفهوم لوكاتش للنموذج^(١). فالعرب هنا هو بيئة هذا العمل، ومن ثم فإن العلاقة بين الواقع الشخصى للبطلة، وبين التاريخ العام، هي علاقة العمل ببيئته، أى بحقيقته الزمانية والمكانية والاجتماعية. وبعبارة أخرى فإن الغيظاني يجعل الفن يتعالى على التاريخ، فهو لا يقع أسيراً له بل يستعمله.

إن الغيظاني لم يجر إذن على النوع الأدبي، بل حقق - بشكل عام - شروطه هنا، كما أنه في الوقت نفسه لم يناقض الحقيقة التاريخية، بل استجلاها وأنجزها وصورها فنياً واستحضرها بالقدر الذى تحتاج إليه وتتقضى مقتضيات الخطاب الروائي، وغنى عن القول إن العمل الروائي لا يستمد شرعيته الفنية من منابع الموضوعية، بل من تصويره الفنى لهذه المنابع ضمن سياقها الخاص ومنطقها المتألف الذى يبدعه الكاتب؛ إن الشك الفنى، وهو مرتبط بالفرس، هو الذى يستخدم هذه المنابع، وهو الذى يشكلها في نهاية المطاف. ومن هنا يمكن القول إن العمل الروائي لا يتحرر من التاريخ أو من سيرة الحياة أو من الترجمة الشخصية بالقدر الذى يستمد وقائعه من الواقع الموضوعى أو الخارجى كما هو عليه أو لا يستعدها، بل بالقدر الذى ينأى بعمله عن

المحورية، جانب أساسي، أي الجانب العسكري حيث تأخذ السمات الموضوعية في هذا الجانب أقصى تجلياتها من بطولة في التعامل مع العدو، واحتراف كامل في التعامل مع الآخرين، وهين تستغرق هذه السمات الموضوعية الخصائص الذاتية للشخصية وتتغلغل فيها تأخذ الشخصية صورتها النموذجية وتكتسب عطاء النموذج بما فيه من سمات عامة موصولة بل مدعومة بالخصائص الذاتية: «وعندما عاد يحمل بعض الثياب قالت، ألم تناقش البائع في الأسعار، قال بدهشة، لم أفكر في مناقشة الأسعار فهي مكتوبة في الفترية، ثم قال إنه لم يعتد المناقشة. وفي لحظات أخرى دخل المطبع وفتح الدولاب وتأمل العلب والصناديق الصغيرة، وسأل، ما هذا؟ عندئذ تفق (وبديها معقودتين) أمام صدرها وتجيّب «صابون» وسأل مشيراً إلى بعض الأكياس، وهذا؟ قالت «زبيب من بقايا رمضان» وتتقدم خطوة تقول «أنا سأريحك». هذا سخن، وهذا زيت، وضحك وقال «أنا لا أطلب بالجرء»^(٥) هكذا إذن فإن دراية البطل تكاد أن تقتصر على الجانب العسكري، بل إن استفراق هذه الدراية شمل اهتماماته الأخرى، بل إن الفاظه من قبل «الجرء»، والمناقشة، التي ترد خارج نطاق حبياته العسكرية ذات «أصل» مهني مستمد من مهنته مقاتلاً.

هناك إذن بعدان في الشخصية يتضامران في إسباغ السمات الخاصة للبطال: البعد الرسمي له يوصفه مقاتلاً ضارباً لا يعرف الرحمة مع أعدائه، والبعد الذاتي الإنساني الرقيق في تعامله خارج نطاق الأعداء، مع الزملاء والمرحوسين الذين يتابع شئونهم الخاصة وكأنهم أفراد في أسرته، ومع الزوجة والأولاد الذين لا يرون فيه

وتأخذ تلك الوقائع الافتراضية حيناً كبيراً في القسم الأخير من الرواية الذي يطلق عليه الكاتب اسم «النشور». حيث يترك الراوي بطله بعد أن استشهد ليلازم وعى زوجته (نادية) مستعيداً من خلال هذا الوعي ذكريات حياتهما المشتركة خلال سني زواجهما الأولى. ثم يلازم الراوي نادية وهي تمشي ساعات الحزن الأولى؛ والوصف هنا يكون عاماً، والموقف نمطي، يكاد ينطبق على أية حالة مماثلة: «وعندما جاما الخبر يوم الجمعة حط على كتفها ثقل بغض وتوقف الزمن في صمت باتر وأدركت أنها الخاسرة الأولى في الدنيا، وبدا البيت عمراً كاملاً وكل ما فيه مضجع برواحه، فكل قطعة اختارها معها. وهنا جلس وهنا ضحك وهنا حمل سامحاً (ابنه) فوق كتفه عندما بلغ من العمر سنة وأمام حجرتها توقف وسأل، هل نام سامح؟ هل نامت ليلي؟ في الصالة انتظرتة وحقق قلبها عند سماعها لخطوبته الأخيرتين قبل ولوج المفتاح في الباب، وعرفت أنها ستعيش انتظاراً من نوع آخر أنه طويل المدى ومضن ومرهق للعمر^(٦). لاشك في أن الوصف مؤثر، لكنه تأثير ناجم عن الموقف نفسه ضمن المرجعية الإنسانية العامة ومن هنا فإن إسهام هذا الموقف في تطوير الصورة الخاصة للشخصية (نادية) إسهام متواضع. ولا تقتصر المواقف الافتراضية في هذا القسم (النشور) على شخصية نادية، بل إن عرض شخصية الرفاعي لم ينج على الرغم من العطاء النموذجي لهذه الشخصية - من إسار الافتراض الذي جاء - على ما يبدو - نتيجة إصرار مبالغ فيه على تعميق الهيئة النموذجية للمقاتل من خلال المفاصلة الناجمة عن عرض الجانب الخاص من شخصية الرفاعي إزاء الجانب العام الأساسي. هناك إذن جانبان للشخصية

سوى طيف ملاك: «ونتظر إلى وجهه الهادئ الحلو الأمن التقاطيع والوديع الملامح، وتنغمسه البطي فتقول بصوت خافت «يا حبيبى»^(١) وبهذا التقابل يفلح الغيطاى فى إنجاز نموذج حتى لا مجرد شخصية روائية؛ فالنماذج تبقى فى وعينا لما فيها من ديمومة فائقة؛ إذ تظل تضيح بحياة أقوى وأبقى من الشخصوس الذين نعرفهم فى محيطنا الاجتماعى، ولعل السبب فى تمتع الشخصيات - النماذج بوجود أغنى وأحفل بالدلالة وأشد استعصاء على التقدم والمحو يعود إلى مشاركتنا فى توليدهم وإنتاجهم عند الفقراء، كما يعود إلى كوننا نعرف من داخلهم عن طريق التصوير الفنى ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياه مما لا نكاد نعرفه عن القرب الناس منا فى الحياة اليومية^(٢). ولاشك فى أن جزءاً كبيراً من النجاح الذى أصابه الغيطاى فى إنجاز بطله النموذج مرده إلى الدراية الموضوعية - ناهيك بالفنية - التى يتمتع بها، وربما كان لتجربته المباشرة مراسلاً حروبياً - كما اسلفنا - دور فى إثراء درايته المعرفية عن الموضوع يخوض فيه: الحرب، ولحسن الحظ، فإن هذه الدراية، وتلك المعاشاة للحرب، المرجعية التاريخية للأحداث والشخصيات لم تشكل إغراء للمؤلف ينزلق به إلى المستنقع الذى طالما وقع فيه عدد كبير من الروائيين الذين يتخذون التاريخ مادة لضمائمهم وهو الجرى وراء التوثيق لذاته. إن خيط التوازن بين ما هو فن وما هو تاريخ لم يفلت من بين يدي المؤلف.

- ٣ -

مع أن الغيطاى يبدأ روايته بلحظة تاريخية مستمدة من الواقع الخارجى (الساس من أكتوبر

١٩٧٣) فإن الزمن فى الرواية زمن خاص بالعمل، وليس التاريخ هنا أكثر من إحالة خارجية تربط الحدث الروائى بالحدث الحقيقى مما يدعم عنصر الإيهام ويفضى الواقعية الفنية للحدث. وحتى يؤكد الروائى استقلالية زمنه وخصوصيته فقد اتخذ من لحظة استشهد البطل نقطة مركزية بل حدثاً مرجعياً تنتهى إليه كل الأمور وكل الازمات، وعلى أساس من هذا فإن اليوم الأول للحرب (الساس من أكتوبر) هو اليوم الثالث عشر روائياً، أى اليوم الذى يسبق استشهد الرفاعى بثلاثة عشر يوماً. أضف إلى ذلك أن المؤلف يعمد إلى الإشارة إلى بعض الأيام ويفعل بعضها الآخر، أى أنه ذكر الأيام: الساس والسابع والثامن والتاسع من أكتوبر ١٩٧٣ ثم قفز رأساً إلى اليوم الرابع عشر من الشهر نفسه، واستثنى اليوم الخامس عشر ليعود بعد ذلك إلى الأيام التالية بانتظام، فيتوقف عند اليوم التاسع عشر من أكتوبر، وهو يوم استشهد الرفاعى، وهو يكرر الطريقة نفسها فى التقويم الخاص بالرواية (الذى يتخذ من لحظة استشهد الرفاعى نقطة مركزية) حيث يستثنى الأيام السادس والسابع والثامن والتاسع وينتقل رأساً إلى اليوم الخامس فالرابع فالثالث فالثانى، فاليوم التاسع عشر بالتقويم الخارجى، ويلاحظ أنه لا يذكر «اليوم الأول» المقابل لليوم التاسع عشر من أكتوبر حيث يندغم التقويمان معاً، وفى هذا إشارة فنية واضحة، وهى أن يوم استشهد الرفاعى، من وجهة نظر الرواية، ليس يوماً يقتصر على زمن الرواية فصحب بل هو حدث روائى وحدث تاريخى كذلك، إن حدثاً كهذا يستوعب التاريخ والفن.

ولكن لماذا توقف الراوى عند بعض الأيام وأهمل أياماً أخرى؟ يمكن القول بداية إن هذا يتنوع تحت مبدأ أساسى نهض عليه الفن القصصى منذ ظهوره وهو مبدأ العزل والاختيار، لكن هذه الحركة الفنية فى «الرفاعى» تتخطى هذا المبدأ لتتجلى فى هندسيات شكلية متعاضدة مع المضمون، والقيمة المضمونية هنا تكمن فيما لم تقله الرواية أى فى كون الأيام التى جرى إسقاطها أياماً خاملة من ناحية الأحداث الروائية. ولعل هذا التشكيل الزمنى فى «الرفاعى» مشابه إلى حد كبير لما صنعه المؤلف فى روايته «الزنى بركات»^(٨) حيث أسقط خمس سنوات من السرد الروائى الذى يقوم على عشر سنوات. وبذلك يؤكد جمال الغيطانى المفهوم الحقيقى للزمن الروائى بوصفه الزمان الذى يهتشم بالأحداث ذات الدلالة الفنية، ويهتشم بالتجوية الإنسانية، ويمور بالحياة المعتلة، إنه الزمن المعيش.

كذلك الأمر بالنسبة للمكان فهو بدوره المكان المعيش، لا مجرد حيز هندسى ذى جدران صماء. إن المكان جزء من الحدث، جزء من الفعل الإنسانى، كما أن هذا الفعل يخضع لسلطة المكان: «أما احتكاك الأحذية بالصخور فلا يحدث أى صوت بفعل طبقات الفلين المضغوط، ينظر إلى السماء، يتأكد من أوضاع النجوم، الاتجاه صحيح، بحسه يدرك أنهم يسلكون الطريق الصحيح، لكن لابد من استشارة الأشياء الآلية التى لاتغير مواضعها أبداً، يتوقف أمام ريوه متوسطة الارتفاع.. ضوء النجوم أو هذا الوهج الخفيف الذى يسبق شروق القمر، فى وثبات سريعة يرتقى الريوه، يتبعونه بنفس الترتيب، يلى هذه الريوه مسطح من

الأرض يتخلله حفرة، ثم مضيق صغير يقطعونه جرياً تقادياً لخطر الحصار، يكره القتال ويظهره إلى مانع إلا إذا أجبرت الضرورة»^(٩) هكذا إذن تتواطأ الصخور مع المقاتل فلا تضى به، وهكذا ترشده النجوم إلى هدفه بعد أن يستشيرها، أما الريوه والجفر والمضيق فهى بدورها جزء من الخطة ويمكن أساسى فى حدث القتال يأخذها المقاتل فى اعتباره كما يصنع مع العدو أو الحليف اللذين يتخذان موقعاً؛ فهما ليسا محايدين، وللكان بدوره هنا ليس محايداً.

على أن تعامل الغيطانى مع المكان مجملًا لا يحقق الدرجة نفسها من الإنجاز الفنى الذى يحققه تعامله مع المكان مفصلاً أو مكثفاً؛ ففى صورة إجمالية، بانورامية لمصر، يستحضرها المؤلف من خلال وعى الشخصية لا نرى المكان يقوم فيها بأى دور، فهو ليس أكثر من صور فوتوغرافية تطوف فى ذاكرة البطل ويشده العنين إليها: «يهد لو يرحل إلى كل مدينة قضى (بها) زمناً ليرى بيتاً، أو جرساً فى مدرسة كان ينتظر رنينه بلهفة أو «كوبرى» (خشبي) فى بلقاس، وذلك المسجد المورق بالسنين فى ملوى، والمدق الترابى المؤدى إلى جبل دركة بأسىوط، والقوارب التى تعبر النيل من الغرب إلى الشرق بالأقصر، وتسلق الجبل الفاصل بين معبد الدير البحرى وودى الملوك، وتلك الصخرة غربية الملامح فى أسوان، والمسلة الناقصة»^(١٠) إن جمالية المكان فى هذا النص لا تنبع من وتليفتها الفنية التحقيقية من العلاقات الجدلية التى يصمم فيها المكان بالحدث، بل إنها جمالية سلبية. إن جاز القول - جمالية مباشرة نابعة من تأثير المكان - بوصفه مجرد ذكرى - فى الشخصية، تأثيراً أحادى

المستوى، مجرد خواطر تجول في ذهن الشخصية ولا تؤثر من قريب أو بعيد في «الموقف العملي» الذي تعيشه الشخصية، أو تصنعه.

وبناء الأحداث يسهم بدوره في إنجاز الدلالات المضمونية؛ فالبناء هنا دائري، أي تبدأ الأحداث وتنتهي في نقطة متقاربة؛ البداية هي يوم السادس من أكتوبر ١٩٧٣، ثم تمضي الأحداث ثلاثة عشر يوماً إلى أمام، لتترد الأحداث بعد ذلك إلى حرب يونيو ١٩٦٧، ثم تأخذ الأحداث خطاً صاعداً نحو حرب الاستنزاف ١٩٦٨ - ١٩٧٠، وذلك ضمن ثأيا القسم الموسوم «بالتكرين». لكن الراوي الخفي كثيراً ما كان يفوح بنا إلى الماضي البعيد نسبياً ليعرض بعض الوقائع المتعلقة بحياة بطله، ولا سيما ما يتصل بزواجه من نادية، حيث نفهم أنه كون أسيرة قبل استشهاده بنحو سبعة عشر عاماً، ولا يلبث الراوي أن يمسو بنا ضمن القسم الموسوم «بالنشور» إلى الأيام التي أعقبت استشهاد البطل في ١٩ أكتوبر ١٩٧٣، ويتوقف بعد أن يعرض علينا آثار استشهاد البطل على أسرته وزملائه واحداً واحداً، وعلى شخصية «أبي الفضل» بالذات، وهو مقاتل مصري ينتمي إلى الأكثرية الساحقة سواء في رتبته جندياً، أو في منبته فلاحاً، تنتهي الرواية وأبو الفضل يبشر بظهور الرفاعي: «سيظهر في الجهات الأربع الأصلية، وسرى إلى الكل، عندئذ سيمضون إليه، فواحد يجنو عليه، يضمه، وآخر يرداء الحرب يظله، وآخر بالصمت ينظر إلى وجهه، وآخر في الهجوم يفديه، وآخر قبل الاقتحام يستأننه، وآخر بعد الجرح يلوذ بجانبه، وآخر يقول نايت عنا زمناً طويلاً ولم نعتد منك البعد، فيقول أبو الفضل

عندئذ، كان سكته في العمر، وضروحه في علي»^(١١) هكذا إذن يتلاصق الشكل بالمضمون؛ صحيح أن البناء هنا دائري، ولكنه ليس البناء الدائري المطلق، بل البناء الدائري المتوالد الذي يشبه حركة الدوامات فوق سطح الماء، وفي باطنه، فالدوامة تتولد من نقطة مركزية، ليتوالد عنها دائرة صغيرة فدائرة أكبر وهكذا، لقد بدأت الدائرة الأولى في الأيام الأولى لحرب ١٩٧٣، ثم امتدت لتشمل الحربيين اللتين سبقتاها، ثم اتسعت الدائرة في «النشور»، لتشمل حياة الرفاعي وحياة شعبه، وأصبح الرفاعي باستشهاده لا مجرد مقاتل قضى في ساحة الشرف، بل رمزاً، وملاًذاً، وأيلولة لأمال شعب.

• ٤ •

لأسلوب جمال الغيطاني سمات خاصة عرف بها منذ اشتهر روائياً بعد صدور «الزيتى بركات» (١٩٧٢) وظل مخلصاً لهذه السمات في كل أعماله تقريباً ومن جعلتها «الرفاعي»، ومن أبرز هذه السمات اتكازه على الجمل القصيرة، وهذا النوع من الجمل اقدر استحضاراً للعرض من الجمل الطويلة التي قد تناسب الوصف، كما أن الجمل القصيرة بالطريقة التي يقدمها الغيطاني أكثر كفاءة في رصد الحركات الخارجية التي تقوم - في الوقت نفسه - بكشف مزيج؛ فهي تعرض الواقع الخارجي، كما أنها طريقة الراوي للولوج إلى العالم الداخلي للشخصيات، ومن ثم فإن الجمل القصيرة تعين على استحضار هذا التلاصق بين العالين البراني والجواني: «علا اللوح حتى بدت القوارب وكأنها تسير فوق بعضها في بحر من ثلاث طبقات، ثم تتبادل

الأوضاع، أعلى، أسفل، جز على أسنانه، حوله جذران شاهقة من الماء، في لحظة تبدو السماء عالية، نائية جداً، لا يدركها بصر، ولا تلوح فيها نجوم، وفي لحظة تالية يعلو القارب، يشعر كل من فيه أنه معلق، لا جاذبية تشده، ولا ثقل يحفظ اتزانته.. قبض بشدة على عجلة القيادة.. علمه اقتحام الليل، والعمود إلى أرض كل ما فوقها معادلة الا تهتز أعصابه من المفاجأة، لكن كثيراً ما تلتفت نظره الظواهر العارضة، تستوقفه طويلاً عند استعدادتها بعد انقضاء حدوثها^(١٧) ومع أن الوصف البراني يفضي إلى العالم الداخلي في نهاية المطاف، فإن من الممكن أن نفترض، بناء على ما لاحظناه في الاقتباس السابق، أن طول الجملة يقتصر حين تتعلق بحركة خارجية، ويطول حيث ترصد حركة شعورية.

ومن جملة ما نلاحظه في الأداء اللغوي عند القبطاني احتفازه بالجملة الفعلية، وبالفعل المضارع على وجه خاص، ومن المعروف أن صيغة المضارعة أقدر - من الناحية اللغوية الصرف - على استحضار دينامية الحدث، وأشد إيهاماً بحيوية الحدث واستمراره، ومن ثم فهي تلائم حقاً أسلوب العروض القانر أكثر من غيره من الأساليب الأخرى على استحضار أجواء القتال وأحداث الحرب ويوجه إلى كابينة الطيار يجلس في مقعد المساعد يضع السماعتين فوق أذنيه سيقوم بهمة الملاحة، إنه يحفظ ملامح الطريق والعالم الأرضية.. يهتز الجسم المعنوي في ثباته، فوق الأرض يبدأ ظل المروحة الرئيسية في الدوران.. يجذب الطيار العصا القصيرة، تميل مقدمة الطائرة، إنها معلقة الآن، تنظم الحركة. تنسع المسافة بين الأرض والطائرة، يتضائل حجم المنشآت، يلحم رجالاً

يلوح بيده، يرفع يده بتلقائية على الرغم من أن الآخر لن يلحح رده، تدور الطائرة ثم تستقر باتجاه الشرق^(١٨).

على أن الملاحظ أن للجملة الاسمية حضوراً كذلك، لكنه حضور يمثل حيث الكلام عن الحدث الناجز لا الحدث الحاضر: تلك اللحظة أصبحت الآن ماضياً، للمكان الذي تشغله الطائرة يتغير، والفراغ ليس بواحد، المهم تسديد الغسرية، كل شيء يفلت ويمرّق، لكن يجب ألا يمر بالعلم صامتاً، كثيراً ما قال للعقيد علاء والمشهد عصام أن القتال كأي شيء، تتعده وترعاه، كلما بذلت جهداً جنت منه أكثر^(١٩).

إن جمال القبطاني يتقن «فن اللغة، ويعرف أن في اللغة، طاقات لا يمكن تجويرها إلا من خلال الاستعمال الخاص» أي الاستعمال الذي يتولد للحالة التي يقف إزاءها فحسب، إنه استعمال - ولا نقول «استخدام» - متفرد يتجلى فيه قصد الأديب ولكن يتجلى فيه - في الوقت نفسه - الوجه الاستطائقي والقيمة السياقية للتعبير، وهي أمور ليست في إمرة القصد ولا تقيدها حدوده، ولعل هذه المعادلة بين القصد من جهة، والقيمة الاستطائية للسياق من جهة أخرى تأخذ تجلياتها الواضحة في الأداء اللغوي القائم على العرض لا الوصف: «انفجارات، طائرات تروى الأرض بالرصاص، قذائف تزدهج الهواء بالشطائيا، ينفجر قرص الشمس، الهواء من لهب، كل ما في الكون يحارب، الصمراء كفن أبدي لا يبلى، صوت مصطفي متقطع كموجات اللاسلكي المرئية^(٢٠)، إن كلمة انفجارات تؤدى معناها مفردة في السياق العام دون حاجة إلى سياق جملي خاص، وللاضطرار كلمة طائرات قد تقدمت على

السرد في القسم الموسوم بـ «الشكوك» أن يتخذ طابعاً تاريخياً بل إخبارياً في بعض المواضع، وربما جاز لنا أن نفترض هنا بأن المؤلف لم يعتمد في سرده في هذا القسم على تجريته المباشرة ومعاشته الحقيقية لأجواء حرب ١٩٧٣، وهي الإطار الزمني الذي ينهض عليه القسم الأول الموسوم بـ «العد القتالي»، وفيه يسود أسلوب العرض كما أسلفنا، بل اعتمد على مصادر أخرى، وما يجعلنا نميل إلى هذا الافتراض تجربة **الفيطاني** المعروفة في حرب أكتوبر وما كتبه عن شخصية إبراهيم الرفاعي بلال رويثنا موضع التناول في قصة قصيرة سبقت في ظهورها رواية «الرفاعي» وهي قصة أجزاء من «سيرة عبد الله القلعائي» الصادرة ضمن مجموعة «هكايات الغرب»^(١٦) وقد اعتمد **الفيطاني** فيها اعتماداً كبيراً على أساليب التحقيق الاستقصائي والتاريخي، ويتبين من خلال هذا الأسلوب أن الكاتب يعتمد حقاً على الشهادات والتقارير وسائر السجلات والوثائق حيث يتكرر بشكل أساسي على هذه المصادر في سرده لوقائع حياة البطل في أثناء حرب الاستنزاف، على أن اللات للنظر أن **الفيطاني** يلجأ إلى إيراد الأسماء المستعارة في القصة، في حين يورد الأسماء الصريحة في الرواية، والدلالة هنا غير خافية: فقد كتب القصة القصيرة في ظل عنوان له شروط الموضوعية ومقتضيات التاريخية بل ومتطلبات المضمونية التي لا تخلو من تصيد وهذا العنوان هو: من أدب الحرب، وقد بات واضحاً الآن أن هذا الأدب لابد أن يتماهى بالحدث التاريخي، وإذا كان معاصراً أو شديد القرب من هذا الحدث فالأرجح أن تبرز الرؤية الصحفية،

كلمتي الأرض والرماس، فهي أي «الطائرات» كالأسماء - بما لها من علر وشمول - التي تنزل مطراً مروباً، لذلك تقدمت الكلمة لاستيعابها دلالات الكلمتين الأخيرتين. ولكن أي شمس هذه التي ينفجر قرصها؟ هل هي شمسنا أم هي شمس المركة؟ إن تقدم كلمة «ينفجر» على المضاف والمضاف إليه يومئ بخصوصية التركيب اللغوي ويسبق عليه من ثم وقعه وتأثيره، أما الهواء فيتحول إلى لهب؛ ولكن اللهب يحتاج إدراكه إلى إحساس إنساني فمن الذي يستشعر هذا الإحساس الشخصية أم أي شخص آخر؟ وهنا تتخذ الصورة وضعاً مطلقاً ينادي بها عن محدودية الوصف ويلجأ بها إلى أفاق العرض، وتستجمع الكلمات أقصى الدلالات التي يمكن للمفيلة أن تصوورها في جملة: «كل ما في الكون يحارب»، وإذ يضيف صوت الراوي - الذي لا يسمع أبداً في أسلوب العرض - عملاً جيداً إلى معاني جذب الحياة بل انعدامها في الصحراء، أي صحراء، حين يجعلها كفنًا للموت يتجدد أبداً، فإنه يطلع في إنجاز صورة فريدة لهذا التفاعل بل التلاحم اللحيمي بين الإنسان والآلة في أكثر المواقف تجلياً يمثل هذا التلاحم وهو خضم المعركة وذلك حين يقول: «صوت مصطفي متقطع كموجات اللاسلكي المرئية، ولأشك في أن المعجم اللفظي لذاكرة **الفيطاني** قد أسعفه في حشد الفاظ تتضافر فيها الدلالات الذاتية للمفردة مع القيم السياقية في عرض الموقف الحربي: الفاظ من قبيل: طائرات - رصاص - قذائف - شظايا - انفجر - لهب - يحارب - كفن أبدي - صوت متقطع - الموجات اللاسلكية.

على أن الأمور لا تسير من ناحية أسلوب العرض على وتيرة واحدة في جميع أقسام الرواية، إذ لا يلبث

ترقيتين استثنائيتين، ويحمل وسام النجمة العسكرية، واسمه معروف لكافة وحدات الصاعقة، إذ إنه من جيل المعلمين الأوائل بها، وهو ضابط شجاع، جسر، قلبه جامد، تسأل أحد الضباط من تقصد يا سيدي؟ فقال إنه يقصد العقيد أركان حرب إبراهيم الرفاعي، عندئذ أوما الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه، فقال الضابط، وفي هذه الأيام لا أرى أحداً أحسن منه ولا أبدي أحداً عنه، ولا أثق إلا به، ثم إنها فرصتي لأتخلص من إلحاحه، وأدفع عنى إزعاجه^(١٧).

يكشف الاقتباس السابق عن أكثر من شاهد للاداء الصحفي؛ فهناك مثلاً صيغة التعمية في تحديد هوية الشخصية (حتى لو كانت شخصية ثانوية أو جاهزة) كما في قول الكاتب: «وقال ضابط كبير برتبة لواء، فهذه طريقة لا تتسجم والأداء الفني القائم على التشخيص وتحليل الموقف، وهناك صيغة الإجمال الذي يعوزه الدقة الموضوعية في تحديد قائل جملة الحوار، كما في قوله: «عندئذ أوما الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه» وإن الشخصيات في الرواية مهما كانت عابرة لا تصرف مثل فرقة المريدن (الكورس) فيقومون جميعاً بالحركة نفسها (الإيمان) وينطقون الكلمة ذاتها (بلى) إضافة إلى هذا فإن الاقتباس لا يخلو من بعض التعبيرات ذات الصيغة العامية مثل قول الكاتب: «لا أبدي أحداً عليه» والاعتراض هنا ليس على العامية في ذاتها إذا ما اتخذها الكاتب نسقاً حوارياً مستقراً في عمله، لكن الاعتراض يأتي من الازدواجية في الحوار بين العامية والفصحى فيما لا تستوجب الحاجة الفنية^(١٨)، وهي - في هذه الحال - أقرب إلى الفوضى في لغة الحوار منها إلى أي شيء آخر.

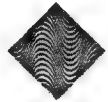
بل والمعالجة التقريرية بشكل أو بآخر، من هنا - على ما يبدو - جاء استعمال الأسماء المستعارة أو الإشارة إلى الأسماء بحروفها الأولى (وربما كانت الحروف رموزاً للأسماء لا بداية لها) ومن هنا نفهم أيضاً أن العنوان الفرعي «من أدب الحرب» لم يرد عيباً أو لغرض دعائي أو تسويقي في مجموعة «حكايات الغريب»، فهو «تنويه مسبق» إن جاز القول، وللسبب نفسه - على ما يبدو - لم يرد هذا العنوان الفرعي على غلاف رواية «الرفاعي» لأن الكاتب كان يعرف أكثر من غيره أنه يقدم عملاً فنياً ضمن رقى فنية وأدوات فنية، وإذا كان لهذا العمل أن ينسب إلى شيء آخر غير الفن الروائي، كان ينسب إلى أدب الحرب فليقيم بعده النسبة غير المؤلف، وليوضع على غلاف الرواية، ولعل إيراد الخططاني للأسماء الحقيقية في روايته «الفنية» نابع من ثقته بفنية هذا العمل، وهي ثقة في محلها ما دامت قائمة على أساس منهج سليم في الإبداع الأدبي يهول - في الحكم على العمل الروائي - على شروطه الفنية بصرف النظر عن مصادر مادته الموضوعية ومدى تطابقها مع الوقائع الخارجية.

وكما أشرنا آنفاً فإن الحكم الموضوعي على لغة السرد في هذه الرواية يتطلب أن نشير إلى أن لغتها تفقد جزءاً مهماً من سمة العرض بعد القسم الأول «العد التنازلي» بل إن بعض المقاطع يكاد يتردى إلى مهوى التناول الصحفي: «وفي نهاية هذه الاجتماعات قال ضابط كبير برتبة لواء رداً على تساؤل حول من يقوم بهذه المهمة، إنه يعرف ضابطاً شجاعاً يلح عليه منذ أيام القيام بعمل فدائي ضد العدو المتقدم على المحاور في سيناء، أبلى بلاءً حسناً في حرب اليمن، وحصل على

الهوامش :

- ١ . انظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- ٢ . سامية أسعد، عندما يكتب الروائي التاريخ، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص ٦٨.
- ٣ . انظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٣٦.
- ٤ . جمال العيطاني، الرفاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (روايات مستفزة) القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٢٠.
- ٥ . الرفاعي، ص ١٢٤ - ١٢٥.
- ٦ . الرفاعي، ص ١٣٦.
- ٧ . انظر: الدكتور صلاح فضل: نجيب محفوظ - أسئلة التكوين، مجلة إداع، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٤، ص ٣٧ - ٣٨.
- ٨ . انظر: جمال العيطاني، الرزني بركات، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٧.
- ٩ . الرفاعي، ص ٤٧ - ٤٣.
- ١٠ . الرفاعي، ص ٥٣ - ٥٤.
- ١١ . الرفاعي، ص ١٤٠ - ١٤١ والملاحظ هنا أن المؤلف لم يفسح رقماً للصفحة الأخيرة المفترض أنها الرقم ١٤١ بل ترك الصفحة من رقم ١٢.
- ١٢ . الرفاعي، ص ٣٧.
- ١٣ . الرفاعي، ص ١٨ - ١٩.
- ١٤ . المصدر السابق، ص ٢٠.
- ١٥ . الرفاعي، ص ١١٥.
- ١٦ . انظر: جمال العيطاني، حكايات الغريب، نشر مجلة الإذاعة والتلفزيون، أكتوبر ١٩٧٦ وقد أمدى العيطاني هذه المجموعة إلى «الشهيد إبراهيم الرفاعي» وصدرت المجموعة بالقصة المشار إليها (ص ٦ - ٢٨).
- ١٧ . الرفاعي، ص ٧١.
- ١٨ . تبين هذه الإزدواجية في كثير من مواضع الرواية، انظر الصفحات: ١٢، ١٣، ٥٠، ٥٣، ٩٧، ١٠١، ١٠٢، .. إلخ





مقعد في الجحيم

جحيمٌ هو المشقُّ
 أعلم أني أهدتكم عن جحيمٍ
 فلا تهربوا من حديثي ولا تطلبوا الباب، إنني أُرسلته مرتين،
 والقيت مفتاحه زفرة من أسي في شهيق النسيمِ
 وعدتُ إليكم أهلكم واحداً.. واحداً
 ما أكابده من مومٍ
 جحيمٌ هو المشقُّ
 هل تأخذون مقاعدكم
 فوق السنة الناري
 حتى أهدتكم عن جلال اللظى
 واللهيب العظيم

انا كنت مثلكمولا ابالي

ارى المشق مادية الفانيين يلوم المحصور بها من يلوم

إلى ان اتانى الهوى فرماني بسهم فاعرجنى من توترى الداخلى

وأرسلنى سادراً فى فضاء السهرم

انا ذاكرٌ أننى كنت ماراً

بسور مدينتى الليلكية فى ليلة ما

أقلب عيني بين النعيم وبين النعيم

فها تظنى هاتف من وراء الشجيرات: من أنت؟

قلت أنا مالك الجنتين فىالى خال... وقلبي سليم

فقال إذن انت آخر من أوغلو فى تخوم البراء حتى طوتهم تماماً

ظلالاً وهاماً

تضاريس تلك التخوم

اضعت الطريق إلى الله

كيف سئبعت والروح لم تنكسر كالزجاجة والجلد مازال كالشمع، والعظم غير رميم

وكيف سيرحك الله والفكر فاجر من الظن

والظن إنهم وليس لأثامنا غير رب رحيم

لجوبة ان يترقب عودة هاست من رحلة اختيارية لجهنم

فى صحبة الرافض السرمدي الرجيم

وأت عليك بتيهور خذه إلى حانة.. واسقه شربة

ليس يظلم من بعدها - أبداً - جسد

كالمحاررى التى نسيحت قسماى الغيىم
هناك سوف يرى امراة كالنساء تلخص كل النساء
وسوف يجرى الى جسمها الاثوى الرجال جسوماً منكراً من وراء جسمهم
ستسكن دلتها وترافق
كيف ستعطى سواك الذى منه اعطتك زادا من المشق
حتى يتم ملقوس الغرام الجسيم
هو المشق مهنتها.. وهوايتها.. وهواها ستفتح كل فتى انه شهريار
ستسلمه حين تسلمه نفسها - شهوزادىة - الانتماء - مفاتيح كل قصور الحرىم
ستدعوه سلطانها وتقص الحكايات بين يديه
بهس روائية لا يبارى وصوت - كصوت القصيد - رخيىم
سيشعر صاحبنا حينذاك ان له هيئة الرعد
نظرتة - حين ينظر - ومضة برق ومسته - حين يهمس همساً - هزيم
سيسقط فوق وحس الجبال كما الرخ
يبعث بين التجاد وبين الوهاد عن السندباد يناديه فى الأساس
ليس هناك كالسندباد نعيم
سيحكى له عن علاقته العاطفية
فوق سرير سطور الاساطير فى مخدع الالف ليلة
فالسندباد هنيئاً - كليل الوصال - كتوم
سيمعن صاحبنا فى الحكاية
لكنه فى النهاية إلا قليلاً سيعلم ان لدى السندباد تفاصيل روعة نهدي حبيبته الراتعين

ويعلم أن حبيبته خلعت كمثل المشد القديم
لكي تتفرغ من بعده للذين سيأتونها، ستنادي عليهم بأسماء أحلامهم في النهار
واللأن أحلامهم في الظلام البهيم
واقمعتني هاتفي في السياق فقلت له إن مازق عمرى
أنى مازلت أسكن زاوية الجسد الشهزادى
يجهلنى غرامتى، وأرصدكم حين يفشونها في المساء غريماً وراء غريم
أنا صرْتُ - داخلها - بعضها، أسمع أهازيج الأشيقات
تكاشفني كل حين بأن الذي قد تغلغلها قد تغلغلها في الصميم
كذلك أدركت أن الجميم هو الآخرون (كما قال سارتر)
وأنى في حفرة الجسد الشهزادى أحياء هذا الجميم
وطالعتني هاتفي بالنبوة قال ستضجك النار.. صبراً
سكتب شعراً جديداً يزاوج بين الجمال وبين النمامة
أبشر بشعرٍ جميلٍ دميمٍ
سكتب شعراً سيمدحه الكل سرّاً
ولكنهم سواب يتلقون علانية أجمعين على وصفه بالذميم
سكتب شعراً كبرلياً، أزهاره سامة ككافى الجنان وبعض المقاقير بعض السموم
أحسب أنك تدخل فردوسك المتمنى
ولم تُمتحن مثل قيس بلشباة ليلي ولم تتب في الفلاة على إثرها كل ريم
ولم تمضرك الظهيرات بين تهامة والشام، حتى تدق على دور عيس
وتهتف: فلتسقى ياتيم

ستصبح قيساً يلوحك القيط والغيطُ
يُخرب روحك وردٌ وتخرب روحك ليلي خراب عموريةٍ وسدومُ
وسوف تضيق عليك الأماكُنُ يا عامرُ الهيام
فترحل.. ترحل حيث تقيمُ
وتعطش تحك نوكك، تشرب دمك يسقط من فوق خديك
تشرية وهو هام على بيد أشداقها وهي هيمُ
فتطرب من ألم هائلٍ هائلٍ كالقراي التي تنتحي الأبجدية . كاملة . جانباً
كي تساقط ميماً ممسكاً، تلو ميم مسكتة، تلو ميم
ستشرب نوكك دمك شجراً شجياً
فتوقن أن الحذاء الأرق . كخز النبال النفاق . اليم
وما جاني ماتني يتسائل من أين تأتي لك الأغنيات تُراك؟
وانت تسير هويناك فوق صراط الهوى المستقيم
فهل دام حسن الفواني لهن ولو دام هل وُهنُ يدوم؟
تمرّد وثّر، خلّ عنك تحفظك الفلسفى وصِرْ شاعراً ينتمى للشيناتِ
على كل باديةٍ يترى حبيبات رملٍ
وفي كل وادٍ بعيدٍ يهيمُ
سيضرب روحك هاجسها، ووعذب نفسك وسواسها
هكذا يواد النجم وسط نخان السديم
فلا ترتعد.. طالباً أن تعودَ فليس وراك . إن شئت تنظر . غير الهشيم
مضى عالمٌ وانقضى زمنٌ كنت فيه نقياً نقياً

تقى ونقاء العناقيد فوق غصون الكروم
وليس أمامك بعد الذى كانَ غيرَ زمانٍ من الخمرِ ياتَم فيه البرىء ويبرا منه الأثيمُ
ستعرف أنك كنت تعيش مثاليَّة الوهم إذ كنت رسماً
يحاوِر فى شاشة الظلِّ تحت شعاع الخيالِ رسومُ
فزلزلت الأرض زلزالتها، وأخرجت الأرض أثقالها ورجعتْ
فبعض الشياطين صرَّت وبعض الرجومُ
رجعتْ... ففرتْ بأعناقٍ وجذعٍ صرَّت كصاحب يوسف فى سجنه راسخاً
والزليقات يقطعن أيديهنَّ انتظاراً لوجه النبی الرسيمُ
تعلمتْ منه التفاسيرُ والحلم ينقر راسك كالطيرِ أدركت أنك مثل الحسينِ مباحُ
فاتثرت أجر الشهيد الحليمُ
فإنك لم تكن موسى ولم تر فى جانب الطور ناراً
ولم تُس - وغم انصهارك فى الكلمات - الكلمُ
فما كنت إلا فتاة لهذا رجعت إلى حيث فاتكما الصوتُ
للرجال الصالح الكاف فى سورة الكهف تسأل عنه نبات الوصيد وناس الرقيم
فقال لك الرجل الأخضر الصوت لما سألت عن العلم: سبحانه فوق ذى كلِّ علمٍ عليهمُ
صمتٌ ولقتَ أيمنٌ إلا أموت بهلى فقال لك الموت سيانٌ عندي فى غيبة الوعى
رأس الحكيم وغير الحكيمُ
على مثل الأمك المرجعيةُ تُبنى القصادُ والشعر ياسامريُّ العذاب يقيمُ
لفص فى سدى الكون... لعمته أنت غص فى خضمِّ الوجود الأصمُ
فمن قاعه الفيهيىُ ستبرز فى ذات يومٍ

وفوق شواطئه الباطنية سوف تعرف
تلك مسار النيازك يا صاحبي ثم سر عكسها
واسر ضد اتجاه السنا قافلاً في ضمير المجرات صوب البدايات
واقبض على جمرة من تلججها تتشظى النجوم
فقلت أناذا فعلت فقال تجسّدك العشق، صرت أخيراً شهياً وحاراً
خطاياك أشعلت القلب فأرت نماك.. ففاضت
ففضت عن الوجه تلج الأسمى وجلايد الوجوه
تشهق كل الحسان، رأتك خسيب الهيا، وقد كنت من قبل تحمل كل سمات الملاك العظيم
تحوّلت كيف تحوّلت من ذهب ساذج اللعنان لفحم يعانق في النار كرويّه
كيف ساومت سراً على أصلك المعدني الكريم؟
تعقّبت هاتفي بالسؤال، فقلت له إنني فيك شاك فصوتك انشأ له أولها شفتان من الكرز الشبقي
وإنني بشفمت من الشبق الكرزى المؤقت فالشوق في شفتي مستديم
سمعت المراسم أحيّا بها، وأموت بموت أزاميرها
إنني الآن أعشق روعي نرجسة من شذى دائر واراني وحدي الحبيب الحميم
تراني تغيرت... لا إنني بعد غيرت
معدى في الجحيم

مناوشة



غادر البيت قبل الموعد بساعة. فقد اعتاد أن يعمل حساباً للوقت الضائع بين المسالك الزلقة في شوارع الدائرة التابع لها مسكنه. إذ يتعين الحذر كلما اشتدت لزوجة الطين عند انهيار المطر. وأكوام من الزبالة تتجمع أحياناً - رغم النظافة اليومية بالحي - لتسبب ساعة الذروة فوق المياه.

وضحك بفخار وازداد إعجاباً بنفسه يوم اكتشف براعته في القفز. وقد جريها فيما بعد حين انسدت بالوعات الشارع وطفحت المياه حتى غتات البيوت.

على الطريق العمومي ضجيج الحافلات متصل. تتردد الألقاب من مكبرات الصوت، وافتحة من القماش فوقه تراقصت لما داعبها الهواء، دائماً مشاكس هواء نوفمبر. صفراً في أذنيه فارتدت الذاكرة لأول لقاء بينهما، كان اللقاء تلقائياً وبلا ترتيب.

لأن شعرها ناعم وطويل فقد انشد مع هبة ريح للخلف، ثم طار للأمام بعصبية، أخذ بيدها لتستأنف السير، وأشار إلى وجه بإحدى اللافتات معلق بين طرفي خيط وقال متفكهاً:

- حتى المرشح مال «رأسه» مع «الهواء».

رقيت شعرها وثبتته بإحدى كفيها ثم سألته بقباء:

- مُرْشُحْ إيه..؟

زُعق نغير سيارة حفت طرف بنطلونه وابتعدت فانتبه لوجوده سائراً وسط الطريق، ربع ساعة وتبدق الثامنة، وكان على بعد خطوات من مكان اللقاء ينقل عينيه بين وجوه العابرين، شدة صوت عريض يتلفظ بكلمات مضغوطة وسليمة في مفارجها فاقترب وحشر جسمه وسط المتحلقين حول المتكلم، راح يصفى مثلهم باهتمام ويدقق في ملامحه فتأكد له جهله التام بشخصية الرجل، وتتابع على أذنيه عدة كلمات واضحة، منظومة كالشعر ومؤثرة «ابن دايرتكم»، الرجل المعروف بطهارة اليد، الصدق والوفاء، إنه رجل البر والعطاء.

على استحياء أطل وجهها من بين الوجوه الكثيرة والأعين المتطلعة بفضول، وطاف بمخيلته، غير قسمات الجسد توارت بلا اشتها. وأقر أن ثوبها الطويل حتى نهاية الساقين هو ما يصد الخيال عن الانطلاق والتصور.

في اللقاء التالي قلت لإعرانها بالحديث:

- كلميني عن أحلامك.

- أحلامي..؟

- هل تصدقني.. حلمت في الفجر أتى أصبح عندي.. لكن الصوت العريض حين أرتفع وصاحبه يواصل الضغط على الكلمات، بأسطاً كفيه أمام سامعيه أعاده من شروده، ثم أخذ يشرح الخطط المتعلقة بالمستقبل وخطوات تنفيذها من خلال برنامج شامل يحقق التقدم والأزدهار باعتبارهما غاية يسعى إليها بعد فوزه في الانتخابات، فتعالى هتاف أعقبه تصفيق.

نظر في ساعته.. دقائق وتأتى، لمحا فأنطلق صغيراً قصيراً منقماً وتاملها: مثيرة رغم طول فستانها الواسع وتحت الصدر وفير ممثلي.

بقت الثامنة فابتسم مستطرداً: ودقيقة في مواعيدها.. تلقى بسداجة شباكها.

بخطى وثيدة سار تتبعه خطواتها فوق رصيف شارع هادئ الضوء وممهّد.

كانت طيلة الوقت تتطلع إليه مأخوذة بابتسامة حلوة ثابتة على شفتيه، تستعذب كلمات الإطراء لفتنتها، وأجست براحة لكونها الآن معه. راحت تحكى عن والدها العامل البسيط المحال للمعاش، وارتفاع نسبة السكر عنده، حكّت أيضاً عن إختها الذين - بعد ما تخرجوا حديثاً فى كليات مختلفة - يجدون مشقة للحصول على عمل، أبى لا يكف عن الشكوى، وأمى تزيد الدعاء.. إلآم يستمر هذا؟ بغير كلفة تحدثت وتساطت.

استمر بنفس خطوه الوئيد فى السير ناظراً للأمام، يهز رأسه ولا يتكلم.

- أين ذهبت...؟

وحدجته عينها بقلق خفى، تلاقت النظرات فانسجبت نظراته بعيداً، واقترب منها محوطةً كتفها برفق بساعده، ارتبكت خطواتها وابتعدت قليلاً لتحفظ بقدر من المسافة مناسب بينهما، مشى يطوح فى الهواء يدين خاليتين، طال الكلام والطريق فاستوقفها سؤاله بلهجة جادة: تنتظرينى حتى..

قيل أن يتم سؤاله أومأت برأسها فتناول يدها ثم انعطفا إلى اتجاه آخر، تنحدر الأرض تحت أقدامهما ونقل الإضاءة، اعتراها خوف فامسكت يدها الأخرى بذراعه وسارا فى بقايا الضوء المنسحب خلفهما.



مصطفى مهدي واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء

باستجلاء أفاق هذا العالم الواسع وغير المحدود.. عالم التصوير والتشكيل.

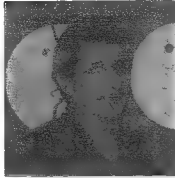
وأول ما نلاحظه في أعمال الفنان الكبير.. أن الإنسان هو البطل الرئيسي لعمله/ أعماله، فلا تكاد تخلو واحدة من لوحاته من هذا الحضور الدائم والمؤكد للإنسان، ولكن، ما نوع هذا الحضور بالضبط وما هي دلالاته في الحقيقة؟ هل هو حضور فاعل وإيجابي (كما نفهم من الفن الملتزم) أم هو حضور بالسلب، حضور بالغياب؟ وهنا علينا أن نتوقف لنوافق على مفهوم لابد أن يكون أوسع للالتزام، ووعي أشمل (للموقف) و(القضية) في الفن والأدب.. نعم. الإنسان هو البطل الذي يكاد يكون وحيداً لأعمال مصطفى مهدي، ولكنه الإنسان.. المصادر.. والمقهور.. والمهدور.. إنسان الحروب والمجاعات والتفجيرات النووية، إنسان التشابه، والكتل التي لا ملامح لها، المنتج إعلامياً، والمدمر إنسانياً،

مصطفى مهدي، فنان ملتزم، وبرغم ما يشوب مثل هذه العبارة التي تجمع بين (الفن) و (الالتزام) - عادة - من سمعة سيئة، فإن ملتزم فهذا يعني ارتباطك بقضية ما.. اجتماعية/ سياسية/ وطنية/ إنسانية.. إلخ، ولابد أن هذا الارتباط المسبق الواضح القاطع المهدد، سيشكل قيذاً وعبئاً وثقلاً على حرية الإبداع.

لكن الالتزام قد يكون دافعاً ملهماً لا مجرد قيد. وبعض الأعمال الفنية التي تنضوي تحت فكرة الالتزام تستطيع أن تلمس أرواحنا، وتهزنا من الداخل بعمق.

وأعمال الفنان مصطفى مهدي (الملتزمة) - كما يصر هو على هذا التحديد - من هذا النوع الأخير القادر على إحداث نبضات استقبالية عالية في دواخلنا كمتلقين، لما فيها من معاناة حقيقية وصدق لافت، وقدرات تقنية عالية، ومهارات وخبرات تشكيلية تنم عن عراك طويل مع الفن، واشتغال وانشغال كبيرين

الجمار وكيف ارتسمت علامات الغبا،
المطبق على ملامح الوجه المسطح
الفائى، والذي حوَّله الفنان - بقفزة
رؤيوية وإبداعية حقيقية - إلى وجه
(ورقى).. أو كيان ورقى، فالأنف يدور
ويفصح عن هويته الورقية، ليس الأنف
فحسب، بل مختلف تفاصيل الوجه..
الذن، والخذ، والغم، والعين، والراس..



الفنان: مصطفى مهدي

كل ذلك تحول في رؤية الفنان إلى مجرد
ورقة.. هشة.. لا أبعاد لها.. ولا تجسيم.. ولا محتوى
إنساني بالتالى، وكأن تلك المواضع السالبة التى يحيا
فى ظلها الإنسان المعاصر، ويستسلم لها، ويوافق عليها،
يوعى أو بدون وعى.. أفرغته من محتواه الحقيقى، من
إنسانيته، من لحمه ودمه ومخه وأعصابه، من امتلائه،
حتى أنه وصل إلى درجة أدنى من خيال الماتة، فخيال
الماتة على أى حال يمتلك هيكلية ما وإن كانت كاذبة، وقد
يحشى أحياناً بالقش والطين، أما إنسان **مهدي** فأكثر
هشاشة من ذلك، وأخف وزناً من خيال ماته.. إنه
محض.. ورقة.. أى أنها أقرب المواد طرا إلى العدم.. إلى
اللا شئ وباختصار، لم تصل حلول **مصطفى مهدي**
للشكل الإنسانى، عبر رحلة تتجاوز ربع القرن الآن، إلى
مثل هذا التخريج الغريب الذى يكاد يكون منعماً للشكل
الإنسانى، إلا فى أعماله الأخيرة.. وكأنه استشف - عبر
معاركة طويلة رؤيوية وتقنية - شكل الحد الأدنى الأخير
للإنسان، الذى لا بد بعده من الفناء والتلاشى والاندثار..
كم هو صعب تحقيق هذه الرؤية الفكرية بالفن، وكم هو
رائع وبليغ ومعجز تحقيق **مصطفى مهدي** لهذه الرؤية
الفكرية تصويرياً، ويمتثل الوضوح والإبانة التشكيلية

إنسان الحياة الآلية، والانخراط
الجماعى، والأفق المحدود، والمخفف ثقافة
تؤكد الجهل، والذي يمتلك فى أحسن
الأحوال - أو فى أسوأها - هذا النوع
من (وعى القطيع).. الذى يريد، ويكرر،
ويشتمش ببغاويًا، وفى معظم الأحيان
بدون فهم، المضبوط تماماً على مقاسات
مانشيتات الصحف، وتصريحات
المسؤولين وقنوات التلفزيون، وموجبات
الراديو.. الذى يتحرك اليًا إلى العمل، والمكتب، والأداء
الروتينى، وينعم بكسل وفراغ هائلين، ويحل الكلمات
المتقاطعة، ويساهم فى تعطيل مصالح الجماهير بكل ثقة
ويمكن، ثم يعود اليًا لبيته، ليأكل ويشرب وينام فى
الظهيرة، وينهض لمشاهد المسلسل الثقافى، ويمارس
أحياناً سطوته الأبوية الفارغة، ويشاهد نشرة الأخبار
التي تصور له حياته وبلاده وساسته ونظامه فى أروع ما
يكون.. بينما الخراب الاجتماعى، والفساد السياسى،
والكوارث الكونية، والعنف الإجرامى بكل صوره يحدث
بعيداً عنه.. فى كل مكان، وأى مكان من الدنيا إلا عنده!
ويرغم معاناته الاقتصادية والحياتية على كل سعيد..
فهو يهنا بكل ذلك، ويصدق نشرة الأخبار، وينهض
ليؤدى دوره كفعل مستهلك الحيوية بالفداء الفاسد،
والهواء الملوث، والضوضاء المستمرة، والأمن المهتز،
والديمقراطية المعدومة، والإرهاب المتعدد الأشكال
والصور، والكيان المهترئ، والوعى الفائى، والعقل
المصادر، والكرامة المؤذنة، والدولة الرضوخة كما
يسمونها.. الخ.. ومن ثم نفهم تماماً.. كيف استطال أنه
فى هذه الأعمال، بهذا الشكل الذى جعله قريباً جداً من

في الوقت نفسه.

كما نجد في أعمال داوستاشي ومصطفى مهدي من المعاصرين على سبيل المثال..

ولكن.. ما هي خصائص هذا الاتجاه، أو هذا الوجه المصري الأصيل لفننا المعاصر عموماً كما تبدو في أعمال مصطفى مهدي على وجه الخصوص؟

لعل القيمة الأساس في التصوير الفرعوني كله، والعنصر البنائي المحوري في هذا التصوير المصري القديم، عبر عهوده وأعصره المختلفة.. هو عنصر (الخط) وقيمة التخطيط.. بل إن الخط في الفن المصري القديم يتجاوز في أهميته هذه الإحالات المدرسية الشارحة المعتادة (التي درج البعض على التشويق بها كالأكليشييه المحفوظ الذي لا معنى له).. ليتبدى كقيمة كلية جوهريه كبرى، لها أبعادها الرؤيوية، ومنطقها الداخلي ودلالاتها المحورية.

واظن أن لهذه الحقيقة المتعددة المستويات، علاقة قوية عند تحليلها بنشأة الكتابة الفرعونية (الهيروغليفية) وقد كانت كتابة (تصويرية) في الأساس، ومع أن الكتابة قد استقلت عن التصوير في مراحل تالية، فقد احتفظ التصوير بخبرات خطية وتنظيمية للحيز، ومعايير مفهومية لفن الرسم ترسبت ترسباً عميقاً في صلب الرؤية التصويرية الفرعونية، وجعلت للخط الصدارة والبطولة في تكوين الصورة، وصنع الحيز، وشغل الفراغ.. وهذه المسألة (اصطناع الخط كأساس بنائي في التصوير المصري القديم) لم تكن - من منظور كهذا - صدفه بطبيعة الحال، أو ضربة حظ، أو خيط غشاء.. بل هي قسمة جوهريه من قسمات الحياة المصرية الفرعونية كلها، وخصيصة بالغة الأهمية في تكوينها الروحي

حينما نقول أن مصطفى مهدي عمود أساسي من أعمدة المدرسة المصرية الحديثة في الفن والتصوير، تلك المدرسة الأصيلة التي تلمع في سماءها أسماء مهمة.. من أول محمود سعيد ومروراً بعبدهالهادي الجزار، وحامد ندا، وسعيد العدوي ورسولا لعصمت داوستاشي (الأسماء الواردة الآن بالمناسبة للتمثيل السريع وليست للحصر الدقيق) فنحن لا نحسم حاسماً إنسانياً أجوف لا معنى له، ولا نلقي بالكلام على عواهنه كما يقولون.

وبداية.. فما نعنيه بالمدرسة المصرية الأصيلة (ومجمل مقالنا في الفن التشكيلي تؤكد على هذه المسألة بشكل واضح)، هي تلك المدرسة التي لم تصل نفسها بالحدائق والتجديد عبر التنكر لثقافتها القوي، ومعطياته المتحدرة في الفن، وتقاليد المصرية الممتدة عبر آلاف السنين في التصوير والإبداع.. وإنما أصرت ونافحت وأبدعت ما يثبت بدون أي شك أن الوصول إلى صيغ شديدة الحداثة لا يتناقض بالمره مع فهم واستيعاب الخصائص القومية في الفن.. وإن الإسهام المعاصر تشدّد قيمته وتعلم أهميته كلما وقف على أرضية صلبة من خصوصيته القومية، وشخصيته المصرية، وطابعه الحضارية، ومعطياته التاريخية، لا ليعيد إنتاجها في ببغاوية رغاء، ولا ليقع أسيراً لنجزاتها وعبداً لاكتشافاتها، وإنما لاستيعاب وهضم هذه الروح المصرية العميقة، وهذه الرؤية الجوهريه النافذة والناجزة، ليعيد فرزها فرزاً معاصراً في «شهد» رؤيوي جديد، وفي «عمل» فني ممتاز من طبقة «الطفلة الأولى»

العقائدى والفلسفى.. فالخط - فلسفياً ورياضياً - هو الدقة والتنظيم والتخطيط الدقيق، وهو أيضاً أساساً هذا (الخط المائى) المستقيم الممتد من الجنوب للشمال (النيل) يهبها الحياة ويمنحها الوجود، ويظهرها الحضارة، وهو الذى تطلب - اجتماعياً وسياسياً - وحدة الشمال والجنوب فى حكومة مركزية قوية (مخططة) لتنظيم الرى والزراعة والتقويم والمواسم المختلفة فى الوادى كله.

والخط - كلفة - (حرفياً ومجازياً) لابد من وضوحه الشام، وإبانتة الكاملة حتى لا يلتبس المعنى وتتشوش الرسالة، أقصد هذا الخط التصويرى الهيروغلىفى من الناحية الحرفية والحروفية.. الحرفية كلفة، والحروفية كشكل.

أما من الناحية المجازية - فحينما تحرر من التصوير من وظيفته (الفغوية) وأصبح فناً قائماً بذاته.. حافظ على هذه القيمة الخطية الثابتة أيضاً.. لا لأسباب (لغوية) هذه المرة، وإنما لأسباب (عقائدية ودينية).. فلا بد من (التحديد) الدقيق لأوضاع بعينها ولهيئات معينة إنسانية وجوهرية فى رسومه الجدارية لمعابده ومقابره، لما ستلعبه هذه التحديدات الدقيقة بعد ذلك فى حساب العالم الآخر.. وفى خلود المتوفى، و(التحديد) الدقيق للهيئات لضمان ثباتها واستمرارها حتى البعث.. ترجمته فى الفن المصرى التأكيد على قيم (الخط) بالدرجة الأولى

واستمرار هذه التقاليد (التصويرية) فى الفن المصرى القديم لمعهد وأحقاب، لم يكن بسبب (الجمود) كما فسرت ذلك كوكبة لا بأس بها من علماء المصريات والفنون القديمة، وإنما هذا الثبات القيمى فى تقاليد

الرسم، وهذه البطولة المطلقة تقريباً للخط، والسيادة الكاملة له كمعصر رئيسى فى تكوين الصورة، يرجع إلى الأفكار العقائدية الراسخة بشأن الطلوع والبعث. وعودة (البيا) أو (الكا) أو الروح للموتوفى.. ولأن الفن - أصلاً - كان وظيفته الصلة ووشيح العلاقة (عضوياً) بهذه العقائد فقد استمرت وحداته البنائية، وعناصره المحورية، محافظة على هذه التقاليد التشكيلية لأزمان طويلة، بل لآلاف السنين.. لم يكن البقاء الطويل للخط كمعصر بنائى فى الفن المصرى القديم إذن (جموداً)، بل كان (خلوداً) وبقاءً وديمومة لأوضاع روحية لها سمة الأدبية والثبات وهو بهذا المعنى إذن يشكل مكوناً عضوياً من مكونات فكرية عقيدية ثابتة وأيديولوجية دينية لا ترم، وأساس منهجى راسخ فى فلسفة الفن المصرى القديم.

المهم أن هذه القيمة (الخطية) هى أهم ما تلححه فى عمل مصطلفى مهدي عبر مراحلها المختلفة.. هذا فنان يمثل (الخط) جوهر عقيدته التشكيلية.. الخط لديه هو لب رؤيته التصويرية.. هو ليس محدداً لشكل، وليس مؤطراً لحالة، وليس حلقة زخرفية، أو قيمة غنائية.. هو (أصل) بنائى كلى، وأساس فلسفى عميق لا يبتعد كثيراً عن دلالات تلك لدى الأجساد.. لذلك.. فمسهدي لا يخطط تخطيطاً مبدئياً ثم بعد ذلك يملأ المساحات بالألوان أو ما شابه.. بل تخطيطه هو رسمة مباشرة.. ولذلك ليس لدى هذا الفنان (استكشاشات) أو (بروفات) مبدئية أولى لأعمال كبرى بعد ذلك.. (استكشاشات) هى لوجات بالضبط، وبروفات هى أعماله بالتعام.. هو لا يعرف هذا الانفصال بين مكونات العمل الفنى، أو بين حالات مختلفة تعرض للمبدع.. حالة كونه مخططاً ومصمماً أولاً.. ثم حالة كونه

منفذاً ومالئاً ومكبراً لتصميمه المبدئى بعد ذلك.. هو يصور لحظة تخطيطه، ويخطط فيما هو يبني لوحته.

الحط يلعب الدور الرئيسى فى عمل مهدي، وهذه القيمة المتحدرة من الأجداد، تحررت عنده برغم ذلك من (التصميمية) الشديدة فى عملهم.. فالخط لديه يحيل برغم (خطيته) - أى برغم نسبة الهندسى - إلى عضوية وليونة وطراوة وطلاوة.. فالخط ينثنى ويمتد ويتماوج ويتقاطع.. يحيا حياته الكاملة القوية.. لا يحدد الأشكال وإنما يخلقها، ولا يؤطر الهيئات، وإنما يبعثها، ولا يسجج الحالة الشعورية بحدود مصمته، وإنما يفجرها من الداخل بعنف وقوة..

والمدهش فى عمل هذا الفنان، أنه برغم كل تلك العضوية فى حركة الخطوط وفى ابتعائها المفاجيء للشكل، إلا أنها تبدو مع ذلك (مهندسة) بإحكام هندسة خفية تلم بأطراف العمل وترده أجزاءه المختلفة دون أن تمنح برغم ذلك قانونها الهندسى، أو تضع يدك على سرها البنائى.. وإذ بك تتسائل كمشاهد متمعن.. ما هو السر فى هذا الانضباط الذى يوشك أن يكون رياضياً، وبرغم ذلك قانونه خفى ملفز لا يبين، ونظامه مستعص على كل تفسير استعصاء الوردة الفاغمة.

نقطة أخرى نلاحظها فى هذا السياق.

إن إنعكاس طبيعة أو طريقة الكتابة الهيروغليفية على إنتاج التصوير المصرى القديم، مستوعب ببراعة وحقق فى عمل هذا الفنان..

فمثلاً.. كان الخطاط المصرى القديم يقسم السطح إلى أنهر متوازية أو أسطر واسعة أيعملها بكتابات

المصورة (الهيروغليفية) ثم استمر هذا التقليد فى طريقة شغل المساحة لدى الصور المصرى القديم الذى كان يقسم السطح إلى عدد من الأنهر المتوازية يعلو كل منها الآخر، وهو أسلوب يحسن استيعابه **مصطفى مهدي** فى بعض لوحاته استيعاباً جميلاً بعيداً عن التقليد والاصطناع وهو ما يحقق ارتباطاً روحياً بخبرة بصرية وراثية مألوفة، ودهشة مفاجئة بتحميل مثل هذه الخبرة التشكيلية المتوارثة بمثل هذا التجديد المغاير واللافت فى الرؤية.

إن تلك المحاور التى تصنع الرؤية الكلية لعمل هذا الفنان المصرى **مصطفى مهدي**، وثيقة الصلة بالتراث الفنى لأجداده إلى الدرجة التى يصبح عندها من الصعب أن تناقش عنصراً من عناصر صنع اللوحة لديه - مهما كان هذا العنصر - دون أن يكون له أصل فى تراث الأجداد، وفى نفس الوقت قدرة فذة لا تنكر فى دمج هذا العنصر دمجاً عضوياً أصيلاً برؤيته المعاصرة والحداثية للفن وللحظنة التاريخية وواقعه الاجتماعى وساضرب عدداً من الأمثلة السريعة فى هذا الاتجاه..

فإلى جانب عنصر (الخط) طبعاً.. كقيمة أساسية ومحورية حاكمة، نحب أن نشير إلى بعض الخصائص الأخرى فى الفن المصرى القديم، وعليدة الصلة فى الوقت نفسه بعمل مهدي.

فمن السمات التى أصبحت شهيرة جداً فى التصوير المصرى القديم.. وضعية تصويره للإنسان.. الوضعية المواجهة للجسم والجانبية للوجه فى نفس الوقت، وهو تقليد ثابت من تقاليد التصوير الفرعونى، وإن كان من السهل كشف أصوله التطبيقية لديهم، فالملك يظهر

مسطحة، مسطحة، لا تملك بعداً ثالثاً (تجسيمياً).. ورقية كلية، وبرغم ذلك تتخذ هذه الأوضاع (الملوكية) القديمة بكل زخمها التراثي، وجلالها التاريخي، ودلالاتها الفخيمة، مع ما تحدث هذه المفارقة الساخرة من صدمة فنية (تراجيوميديّة) مجددة ومحركة لوعي المشاهد.. فأوضاع (ملوكية) من ناحية.. وشخوص (ورقية) من ناحية مقابلة:

ثانياً: إنه باختياره لهذه الأوضاع الباذخة لشخصه، يؤكد تماماً على حضورها ويشد عين المشاهد لها كلية، ويحوز على أكبر قطاع بصري من نظرة لرؤيتها والامتلاء بها، ويحقق لها بذلك كل الصالات المثلى للبُرويز التصويري المتكامل كما قن له القدماء.. الوضع المواجه بالصدرية والوجه الجانبي الذي يبرز الملامح بدرجة أكبر من الوضع الأمامي، وهو - في حالة مهدي - يساعده لإبراز ضخامة الأنف، وانعدام الرأس (المخ) تقريباً.. الخ.

ولكن كل ذلك لتحقيق غاية مختلفة تماماً كما أشرنا. فأسلوب المواجهة لدى مهدي - إذن - يريد أن يحقق صدمة قوية للمشاهد، يريد أن يصل إلى علاقة واضحة ومباشرة وعنفية بالمتلقي.. لا لإحداث مجرد هيبة أو رهبة وإنما لإحداث فزع ورعب واستنكار.. ولذلك لم يدع مصطفي لاية أشكال أخرى أن تزحم الشكل الرئيسي، أو تشاركه الحضور، حتى لا يبذل العين ويشبثها بعيداً عن «رسالة التشكيلية».. بل وضع أشكاله ليس فقط في (أمامية) اللوحة التي غابت عنها مختلف التفاصيل الأخرى، وإنما في كل اللوحة، فالشخص تحتل كامل الحيز حتى تصل الشحنة مرة واحدة، مفاجئة، وكاملة، وغير منقوصة.

بإكتافهم من الأمام رغم ظهورهم في الوضع الجانبي من ناحية الوجه، أما عامة الناس (الشعب) فيتحتم ظهورهم (بشكل تام) في الوضع الجانبي بكامل أجزاء أجسامهم، ولذلك كانت الرسوم والمنحوتات الشعبية التي وصلت لنا أكثر حيوية وتلقائية وطبيعية من تلك التي ملئت الأوضاع الكلاسيكية التقليدية المستقرة التي كانت عليها باستمرار صور وتمثيل الملوك المنزورة للبعث والخلود.. وفي الوقت الذي كان هذا الأسلوب في تصوير الملوك يتفجأ إحداث أبليغ الأثر في المشاهد بتضخيم وتقدير صورة الملك بكل الطرق الممكنة لإحداث الهيبة الملكية في قلب الناظر والمتطلع.. فيصور الملك بالصدرية لتمثيل الهيئة (هيئة الجسم) في أقصى عرض لها من الكتف إلى الكتف بما يعطيه هذا الأسلوب من حس باتساع صدر الملك، وكبر المسافة الواقعة بين منكبيه، وفي نفس الوقت تصوير (بروفيل) الوجه.. أو الوضع الجانبي للوجه، لأن ذلك أبين للامح هذا الوجه من ناحية اكتمال الرسم، ولإيضاح خطوطه الخارجية من ناحية قوة التصوير.. أما في النحت فكانت تتم المبالغة (الهائلة) في حجم تمثال الملك لإحداث نفس التأثير المرهب والمهيب

المهم أن مصطفي مهدي الآن يستخدم نفس الأسلوب الوجه الجانبي والصدر الأمامي الكامل من الكتف للكتف ولكن هذه المرة، لتحقيق غاية مختلفة تماماً، بل معاكسة في الحقيقة..

وعناصر هذا الاختلاف تتمثل في:

أولاً: أن هذا الوضع (الملوكي) لم يعد ملوكياً هنا بالمرّة.. وإنما إبطاله بالعكس تماماً (شخصيات مسحوقة) بل (ورقية) هشة، تكاد لا يكون لها كيان ما..

المفارقة الحادة الماخرة بين صرحية الأجداد الحجرية الضخمة المليئة، وصرحية الأجداد الورقية الضخمة أيضاً والفارغة.. انظر كيف يتكرر لحن الفنان الاساسى بتنوعات مختلفة.

من القيم التشكيلية الأخرى فى عمل مصطفى مهدي، والهاضمة بقوة لقراء بلاده، غياب الملامح الخاصة عن وجوه شخصه، لأن ثمة حقيقة كلية تتجاوز تباينات الوجوه، وتفاوتات الملامح الشخصية..

ولكن، فى الوقت الذى كانت هذه الحقيقة الكلية لدى الأجداد ذات إحالات ميتافيزيقية مؤكدة.. إلا أن انحاء الملامح لدى مصطفى مهدي ينتمى إلى مفاهيم معاصرة لا تتجاوز الأرض إلى السماء.. مفاهيم من مثل النمذجة.. والبرمجة.. والآلية.. والإنتاج المتشابه.. والبشر: الكتل القطعية المفرصة، وليس بشر الحالات الفردية الغدة المتحققة.. ومن ثم، فمن منظور كهذا.. لا صلاح.. ولا خصوصية.. ولا تفاصيل، اللهم إلا التفاصيل الفارغة جداً، والمعتنى بها جداً، برغم ذلك، والتي لا تمت إلى الشكل الرئيسى فى اللوحة (وهو هذا الإنسان الورقى) من مثل العناية البالغة بالتفاصيل الدقيقة للشعر، أو للثنيات المتعددة للملابس، أو للمخمة الرقبة أو الكتف (الورقية كذلك طبعاً) وهى تفاصيل تعتنى جداً بالتأنيى وغير المهم والثقافة.. ودلالات ذلك لا تخفى بطبيعة الحال، فالإنسان لا يحق له امتلاك ملامحه وتفاصيله الحققة إلا حينما يتحقق إنسانياً وبدع وجوده الكامل.

ملاحظة أخرى..

ويؤكد مهدي فى الوقت نفسه على عدمية هذه الشخصيات وانتفائها لا بمجرد حضورها (الورقى) هذا، وإنما بوجودها فى (لا مكان) وفى (لا زمان) فلا خلفيات لها.. لا أمام.. ولا وراء.. ولا عمق.. إلخ.

وهو لنفى فكرة (الكتلة) بما تعنيه من امتلاك حد أدنى من القوة . يعمد إلى هذا التسطيع الذى يكاد ينفى البعد الثالث أو المنظور، أو على الأقل، يحدث تضاداً حاداً يؤكد مفارقاته بين التجسيم والتسطيع فى الشكل الواحد، فما أن نؤكد على الاعتقاد (بكتلية) الأنف مثلاً، أو الذقن، أو الوجه.. حتى نصدم فوراً - إذا اكتشمت حركة العين - بأن كل ذلك لا يخرج عن كونه لفافة مطوية أو مطرودة أو مزقة من الورق، والتي تحتاج لتثبيتها أحياناً إلى مسامير من الصلب.

وهذا التضاد الفاجع بين التجسيم والتسطيع أدى بالفنان إلى الربط بين المسقط الأفقى والمسقط الراسى فى لحظة واحدة لإحلالهما محل فكرة الكتلة (وهى خصيصة من أهم خصائص التصوير المصرى القديم أيضاً) يتم استخدامها بحق لدى الفنان المتمكن من فنون بلاده لتقول شيئاً مختلفاً ومعنى معاصراً.

ثالثاً: أن هذه الشخصيات المنمعة، أو هذه الكائنات الشبيهة الورقية تحمل كل خصائص التكوينات الصرحية.. تملا الحيز وتحته بالكامل، تتخذ أوضاعاً تقليدية شهيرة، لا يشاركها فى حق الوجود أية أشكال أخرى، بالإضافة إلى كبر الملامح والتفاصيل وأجزاء الشكل.. إلخ، إلا أن المفارقة هنا.. هى خواء كل ذلك وهشاشته وفراغه وانعدامه. فبرغم ورقية الشخصيات إلا أنها تمتلك تكويناً صرحياً، وليس أقل من ذلك.. وهنا

الفوتوغرافية المتعمدة أحياناً برسم الحواجز الخشبية أو الزجاجية أو الأطر الشجرية مزيج من الواقعية والعنافة التي توحي ببعد الزمن.. إلخ.

اتصور أن الانساق الكامل لمصطفى مهدى مع رؤيته المطروحة عبر أعماله الأخيرة، حتم - تشكلياً وروئياً - بلورة هذه الرؤية من خلال ثنائية الأبيض والأسود فقط، فالألوان تحيل بذاتها إلى الحياة بكل زخما وحضورها وتنوعها والقها، والفنان يهدف هنا إلى تقديم رؤية كابوسية، رؤية نقیضة للحياة .. ليس لأنه سوداوى متشائم فقد إيمانه بإسائه المعاصر ویدنياء المعاصره، وإنما لأنه يدفع برؤيته القائمة تلك ويلقيها كحجر في مياه أسنه تتسع دوائرها وتكبر كلما استغرقنا في هذه الأعمال وتاملناها بعمق .. هو يستنز قوى الرفض فينا، ويستنهض الجمر الخاوى في دواخلنا لنرفض صورتنا كما انعكست في مرآته .. لتتسائل حولها .. ونندش منها .. ونتمعض لها، ومن ثم نرفضها في النهاية .. إنه يدفع بالسؤال إلى نهايته القصوى .. ويضخم اللطمة الفنية والشعورية إلى أقصاه .. وهذه رؤية لا يمكن أن تكون إلا بالأبيض والأسود .. لا بد لتحقيق مصداقيتها من هذا التقشف اللونى البالغ .. لا بد لها من الحذر من تشتيت العين عن بؤرة رسالتها المتجمة والضرورية في الوقت نفسه ..

وهو هنا - أيضاً - ابن لترات 'جداه الفراعين ولبينته المصرية وطبيعته الخاصة بما فيها من تباين صراح ليس فيه أى التباس بين الليل والنهار، بين الحر والبرد، بين الجذب والخضرة، بين الصحراء والوادي، بين التشويق والغيشان، بين أوزويس وست بين الخير

حينما يتمتع الفنان وجوهه الوردية هذه أحياناً (دورعاً) من الصلب، وتكوينات بالغة الصرامة تتخذ أوضاعاً شبيهة بوضع التمثال الشهير لراس نفرتيتي، ولكن في نفس الوقت الذي تبدو فيه هذه الوجوه الوردية مدرة وقوية.. نشعر أحياناً وكأنها شخص (محنطة).. متجمدة.. متخلقة عن ضربة نووية مثلاً، أو عن زمن تاريخي فاجع، أو كأنها تمتلك حضور الورقة التي احترقت بالكامل لثوها، وظلت محتفظة برغم ذلك بشكلها المتناسك السابق على الاحتراق، والذي لا يحتاج انهياره الكامل إلا لنفخة صغيرة ربما من فم طفل رضيع!

وكان مصطفى مهدى يحدث عبر لوحاته نوعاً من الإيهام المركب، أو يفرنا عن لوحاته وبها اغتراباً متعدد المستويات، لفراها عبر هذا الإيهام المركب أو الإغراب المتعدد في ضوء خاص جداً .. كأنى به يصنع في زمننا المعاصر هذا (لوحات أثرية) تبدو وكأنها تنتمى إلى زمن آخر .. هناك دائماً هذا الحس الأثرى العتيق الذي يسيطر على الفنان .. أو كأنه يرانا بعين المستقبل .. بعين أناس آخرين يظنون لنا باعتبارنا مخلوقات من زمن بعيد متخلف مليء بالحق والظلم والأثنية والغباء .. وهو يخلق هذا الحس في الحقيقة ببراعة شديدة عبر مجموعة من الحيل والتقنيات .. كالإطار داخل إطار، واللوحة داخل لوحة، وكذلك المسامير الوهمية التي تبدو مدقوقة داخل اللوحة الأصلية لتثبيت لوحة أخرى، وكاستطاع براويز خيالية داخل البراويز الأصلية، وكثنيات الأوراق والمغانب التي تشبه لغائف المراسلات القديمة، وكبعض الصحائف والغلالات الأخرى المهترئة والممزقة مفسحة عن ماتخفيه ورثائها، وكالعناية

أحلام الثورة في مصر.. السد العالي والعمل والمصانع والفلاحين والعمال.. إلخ، ولكن (اجتماعية) مصطفى مهدي من غير هذا القليل (ولعلنا حاولنا توضيح هذا الاختلاف عبر مقالنا كله) اجتماعية لا تنطلق من الخطاب الرسمي حتى ولو كان ثوريًا، وإنما من خطاب آخر.. مسحق.. مصادر.. مهتر.. محاصر.. لا يصل صوت أصحابه إلى مانشتات الصحف وأجهزة الإعلام، أو أية أجهزة أخرى؛ ولذلك، فاجتماعيته - تشكيليًا - ذات طابع سريالي خاص أحيانًا، تلك السريالية التي لا تغادر الواقع ولا تغارقه، لأنها ترى في هذا الواقع من الغرائب والمدهشات والعجائب والمفارقات ما يفوق الخيال السريالي في أعظم نماجه.. وأكثر شطحاته تطرفًا.. هو يقدم عالمًا تتجاذبه مشاعر الخوف والقلق والترقب والهشاشة والدمار والعدم، ولذلك، وإتساقًا مع طبيعة اختياره، فأحيانًا ما تغلب هذه الرؤية النزعة السردية على ضرورات التشكيل..

مصطفى مهدي فنان مصري معاصر يقدم منظومة بصرية وتشكيلية مفارقة، ورؤية جمالية جديدة، وجه واسع من وجوه المدرسة المصرية الحديثة في الفن، وهو ينأى عن الأضواء، ويبتعد عن البهرجات الفارغة والمهرجانات الكاذبة.. يعتزل إبداعه، ويعتصم بفنه وله، وكعادة أصحاب هذا الاختيار الصعب والحقيقي في الفن والأدب.. تشعب عنهم الأضواء وتضفت وربما تتلاشى تمامًا، لتسلط على الأنصاف والأراغ والكذبة من مدعى الفن ومهرجى الأدب.. أما الزيد فيذهب جفاء، وأما ما ينفخ الناس حقًا فهو الذي يمكث في الأرض.. أو هكذا يحذون الأمل على الأقل.. وبه نصمد ونستمر!

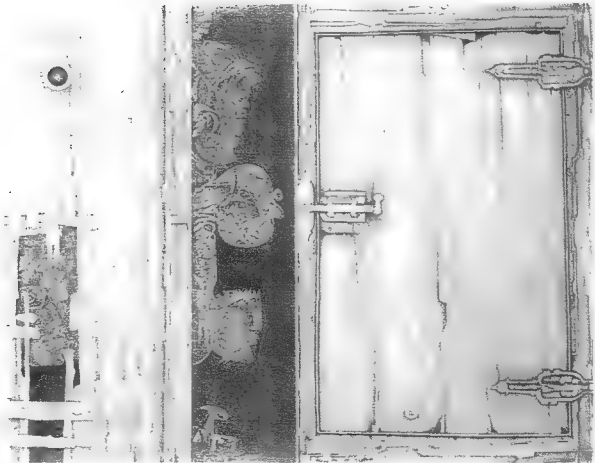
والشر، بين الأبيض والأسود.. فالخطوط واضحة ومحددة.. والصراع واضح المعالم إن أراد خوضه.. وضوح أشعة الشمس.. اختيار صيغة الأبيض والأسود هنا كأنه يتم برغم إرادة الفنان.. كأنه النتيجة المنطقية التي استولت عليها طبيعة الرؤية بلا عسف ولا تعمل.. هو ليس مجرد اختيار من الممكن استبداله بآخر.. ولكنه مكون بنيوي من مكونات الرؤية.. ويرغم أن الألوان لاتخفي تمامًا بل تبدو مسائلة هنا وهناك.. بين الحين والحين من لوحة إلى أخرى.. ولكنها تتواجد هذا التواجد المساند والمؤكد لخصور معادلة الأبيض والأسود.. لا يسمح لها الفنان إطلاقًا بلعب دور البطولة.. اللهم إلا في حالات استثنائية قليلة كتلك اللوحة الوحيدة التي يحتلها بالوضع الجانبي رأس مشوه وغريب لإنسان (هو كذلك مجازًا) حيث استولى اللون الأزرق على كامل الشكل على خلفية حمراء.. ترى هل هي صنف أن اللون الأزرق بالذات هو لون الجحيم لدى المصور المصري القديم.

لا شك أن **مصطفى مهدي** ينتمي إلى المدرسة الاجتماعية في الفن.. ولكن مع تصورات ترتفع بها تمامًا، وتبتعد بها كلية عن (الدعائية) و (الفجاجة) والشعارات الطنانة الزنانة..

والاجتماعية لديه تتحدد بمعنى أكثر عمقًا وأكثر جوهرية عما كانت عليه لدى المدرسة الاجتماعية المكسيكية في الفن (تامايو وسيكيروس وريفييرا وأوروزكو) على سبيل المثال.. وحتى لدى الجزائر وعويس - مثلاً - في مصر.. فالمكسيكيون عبروا عن منطلقات الثورة وأحلامها في بلادهم، كما رسم الجزائر وعويس

مصطفى مهدي

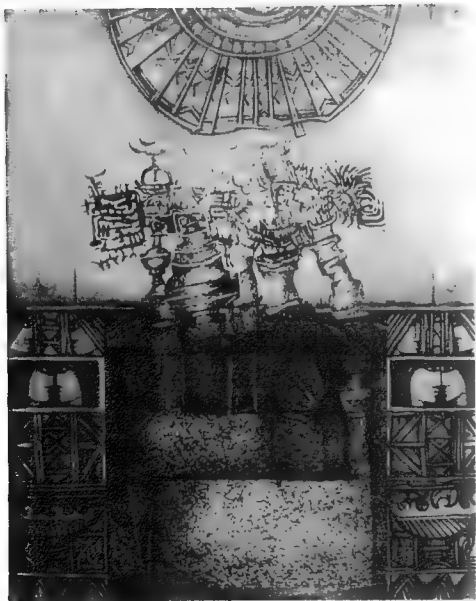
واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء



صفحات من كتاب الاحزان - ألوان معدنية واحبار ٥٠ x ٦٠ سم ١٩٨٧ - المدينة المنورة



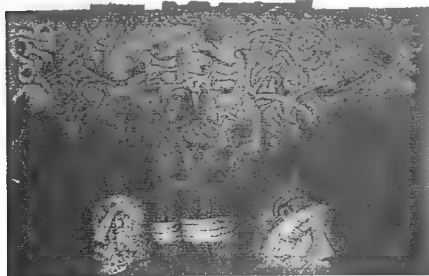
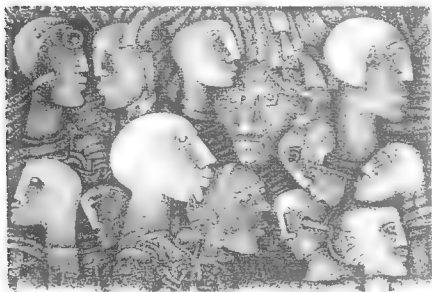
صفحات من كتاب الأهران - ألوان مائية وأحبار معدنية ٥٠ × ٥٠ سم ١٩٧٩ - روما



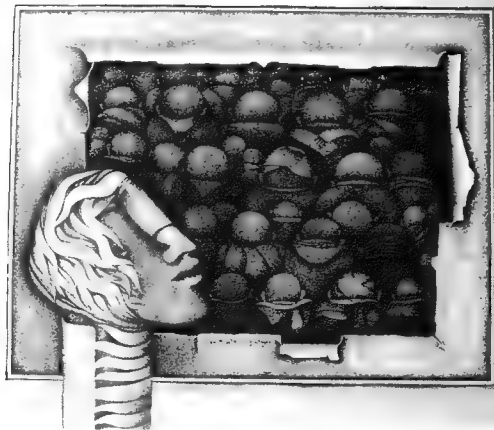
صفحات من كتاب الأهران - ألوان مائية وأحبار معدنية ٧٩ - الكويت



صفحات من كتاب الأحزان - أعمار وألوان معنية ٥٠ x ٦٠ سم ٩٢ - المدينة المنورة



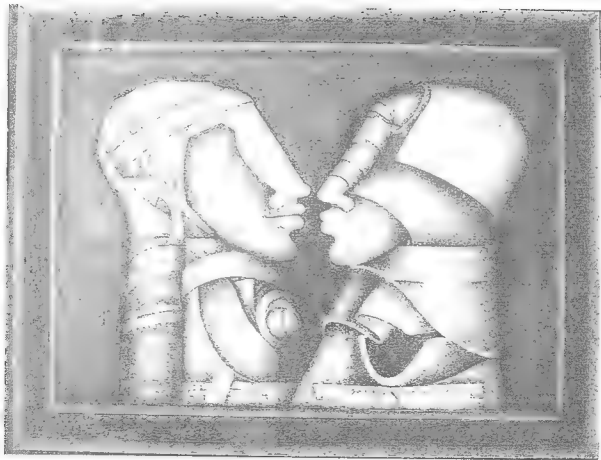
صفحات من كتاب الأحزان - أحبار والوان مائية ٥٠ x ٧٠ سم - ١٩٨٩ - المدينة المنورة

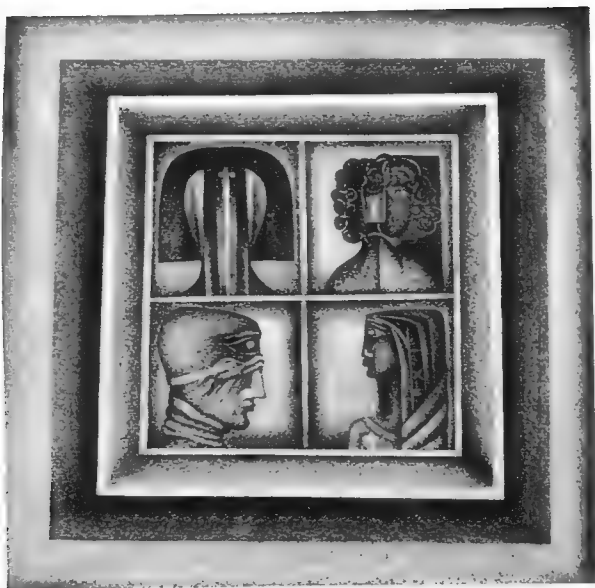


صفحات من كتاب الأحرار - ألوان مائية وأقلام حبر وألوان معدنية ٥٠ x ٧٠ سم ١٩٩٣ - المدينة المنورة

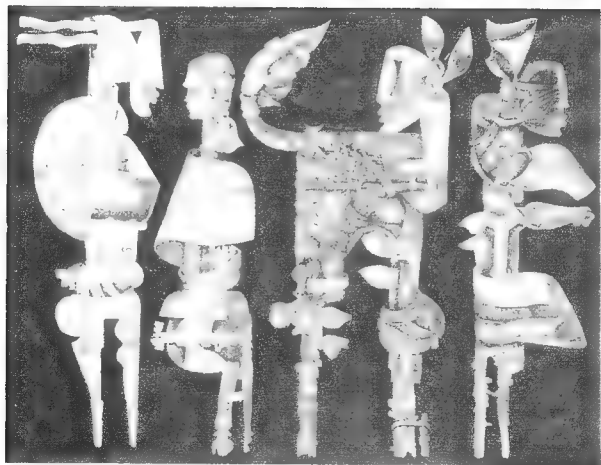


صفحات من كتاب الإحزان - ألوان مائية وأقلام جافة ٥٠ × ٥٠ سم ١٩٨٨ - المدينة المنورة.





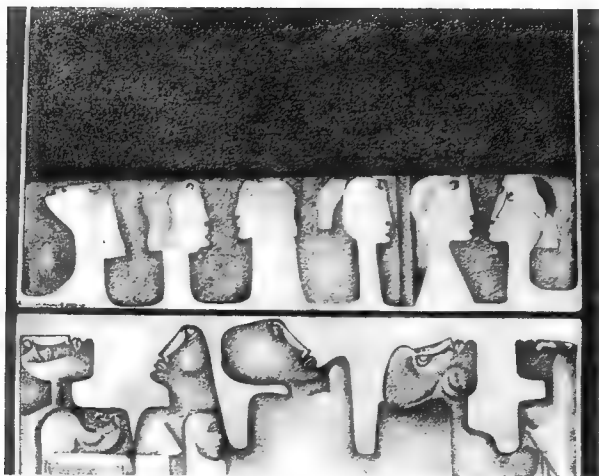
يوم مقتل السادات - أعمار والران معنية ٦٠ « ٦٠ اسم ١٩٨١ - الكويت



ر والوان معدنية ٥٠ × ٧٠ سم - ١٩٩٣ - المدينة المنورة



صفحات من كتاب الأحرار - ألوان مائية وأحبار معدنية - ١٩٨٢ - المدينة المنورة.



أحمار والوان مائية ٥٠ x ٧ سم - ١٩٨٢م - المدينة المنورة

سمية رمضان

في مقال بعنوان «شمكة المينوزا» تقول هيلين سيسو (Cixous) :

«على النساء أن يكتبن من خلال أجسادهن؛ عليهن اختراع لغة لا تُخترق، لغة تقوض كل الحواجز، الحواجز الطبية، والبلاغة، والتعليمات والشفرات، عليهن أن يفسرن ويتوغلن في قطع [مجالات] التمحطات الأصلية وأن يتخطيها»^(١).

وما من شك أن تلك النصيحة العامة لأبد وأن يتخذ العمل بها سمات المواجهة مع العلاقات التاريخية التي ربطت الجسد واللغة في سياق ثقافة الكاتبة. فالحواجز التي ذكرتها سيسو تتطلب في التعامل الفعلي معها تعاملًا مع خصوصيات رؤى مختلفة لعالم تتباين علاقته بالتأبؤ وإن اتصت في التسليم بفكرته الأساسية. وانسرب مثلاً من مقال عن الجسد والكلمة لكارما لوكري (Lochrie)، تعرف فيه لوكري التأبؤ من خلال علاقته «بالقرف» (abjection) أي ما تعافه النفس. وذلك بناء على الفكرة التي تقول بأن التأبؤ هو ما يستبعد أو يقصى أسراً ما ويمكن أكلاً مريضاً أو سلوكاً جنسياً بفرض ضمان حدود الذات»^(٢).

فالنفس والكلام لا يزال للوكري يتسبب وجوده في تخلفي وتجاوز وخرق التأبؤ فيتسبب هذا الخرق بدوره في حدوث «القرف» حسب تعريف جوليا كريستيفا^(٣). وعلى الرغم من أن كلا من التأبؤ المسيحي واليهودي يقومان على حماية حدود الذات من تهديد ما تعافه النفس من خلال حماية حدود الجسد، إلا أن الفارق الرئيسي بينهما هو أن القانون اليهودي يسعى إلى حماية الجسد الطاهر من النفس الخارجى الطارئ عليه

رسائل الجسد عند نورا أمين وعفاف السيد

إلخ) مع ثقافة السلف وبينه (الجاهلية). فالإسلام يأمر بالتوحيد أمامين السلف فيمارس الشرك ويؤمن بتعدد الآلهة: الإسلام يشجع ويحفز على إعمال العقل في تقييم الأمور والسلف يتبع ما اتبع أبائهم. وتتضاهى الفطرة داخل تلك البنية مع مفهوم المنطق السليم (common sense) ما يُعقل أو ما لا ينفر منه العقل تلقائيًا ويتضامن الاثنان مع الدين الصحيح (الإسلام) نفسه بوصفه «دين الفطرة».

ومما لاشك فيه أن عشارات الأسئلة تلح بإزاء التحولات التاريخية التي أوضحت مفهوم الفطرة عن مكانته المركزية في تلك المعادلة ووسعت موضوع المواجهة النقيضة مع مفهوم الثقافة أي أبعده عن علاقته الوثيقة بخلق الله البديع ونظامه وأحاطته إلى حيز الطبيعة غير المثقفة، في حين أن مرضه الأصلي هو مرض الإنسان نفسه، موضع الوساطة أو السفارة بين الطبيعة والعقل المدير لمنظومة الوجود: الله. وربما كان من أجل مظاهر ذلك التحول عن فكرة الفطرة هو رسوخ مفهوم عن عدم المساواة بين الذكر والأنثى أشبه بالنسق الذي حكم حواء وحدها وزر الخطيئة الأولى وربطها بما هو غريزي، شهواني، حسّي غير عاقل أو غير مفكر كما يتجلى في أدبيات القديسين في العصور الوسطى في أوروبا. فعلى الرغم من غياب فكرة للنس الأصلي في الإسلام إلا أن نظام التعارضات الثنائية في الثقافة العربية القروسطية اختصن كذلك بقر أوفر من الدس، في تعارض واضح مع السنة المحمدية التي كانت في مجملها بمثابة ثورة لتحرير العبيد والنساء. وامتدت فكرة التطهر الدينية حيث اعتمد ضمان حدود الذات على ضمان الحدود الفاصلة بين الطاهر والنس إلى حد «التطهر من»

في حين أن القانون المسيحي يدرج داخله فكرة «العرف» بجعله النس داخليًا: «ليس ما يدخل جوف المرأة هو ما ينسها وإنما ما يخرج منه». وتعتمد هيرستولفا ومن ثم كاسارما لوكري بناء على التطور المنطقي لتلك الفكرة نتيجة مؤداها أن مفهوم «الذاتية» في المسيحية ينبع من الفصل الحيوي بين الداخل/ الخارج ويعتمد عليه بدلاً من حدود الطاهر/ النس التي يضعها القانون اليهودي^(٤).

والمقارنة الأصلح ولاشك كانت تكون بين القانون المسيحي والقانون الإسلامي على أساس من دورهما في صناعة الحضارة القروسطية (وهو سياق حديث لوكري في ذلك المجال). ولكن لا غشاضة فالمحلولة تقى هنا بغرض الإشارة التي تخدم تبيان أهمية توجهات ثقافة ما في موضوع علاقة الجسد بالقدس والتابو. فلنتركها وننتقل إلى حيز تواضنا نحن.

إن الجسد في الإسلام لا يحمل نفسًا أصليًا عليه السمي إلى محوه وإنما عليه عدم التورط فيما قد يفسد نقاء الأصل المتمثل في فكرة الفطرة، التي هي من وجهة النظر الإسلامية، سوية، سليمة. وعلاقة الحواس بالفطرة هي علاقة مؤازرة: فقد جعل الله السمع والبصر والحواس لإعانة الإنسان على الانتباه اللازم لعدم التورط فيما قد يفسد فطرته السليمة وبالتالي يصبح من المنطقي أن يمتد نطاق الحرص على النقاء وما يتطلبه من انتباه إلى الجسد بما هو وسيط ذلك الانتباه: (الوضوء، المتكبر، الصلاة خمس مرات، عدم تعاطي المسكرات، نكر الله... إلخ).

وتتقابل الفطرة داخل منظومة ثنائيات الخلق الإسلامية (الليل/ النهار، الذكر/ الأنثى، الإنس/ الجن..

النساء بعزلهن بل وحجب أصواتهن ذاتها باعتبار أن أصواتهن تجذب وتغري إلى موضوع دس في تداع واضح مع فكرة وسوسة الشيطان لحواء دون ادم ثم تواجها هي الوسوسة بالنيابة لآدم كما تتجلى في الآداب الأوروبية في العصور الوسطى.

ومما يستحق الدراسة على حدة، تاريخ هيمنة الخطاب الوائد لكيان المرأة في الثقافة العربية وعلاقته بالتمسولات التي أنتت بتراجع الفطرة عن الظرف الإنساني (The human condition) عمومًا وريادة ارتباطها بالشهوانى، الساذج غير العقلانى، غير المنطقى، أى وجوب مواجهة التهديد الذى تعمله فكرة الفطرة الأصلية للسلطة الدينية وبالتالي وجوب تهميشها وازدراجها.

والموضوع ولا شك مثير في حد ذاته إلا أنه لا يدخل حين اعتمادنا هنا إلا بقدر ما يوفر مقارنة لموضوعنا، وهو الكيفية التي تعاملت بها اثنتان من الفاضلات المصريات هما نورا أمين وعفاف السيد مع الذات/الجسد في كتاباتهما كما تمثلتا قصتين نشرتا في إبداع برابو ضمن ملف للكتابات المصريات تحت عنوانى «دراما» و«دوائر مفرغة»

أى صوت استخدمتا، وهل كان الخطاب في تلك القصص خطابًا تقويسيًا وإذا كان كذلك فهل خرجتا عن المؤلف أم أنهما استخدمتا المؤلف ذاته لفعل التقويض؟.

إن الكاتبة العربية تنتمى لثقافة كغيرها من الثقافات طالما استخدمت جسد المرأة لتكتب عليه أعرافها وسريتها كل مواجهة مع ما أسمته هيلين سيسيو «التحفظ الأصلى» إلى صمراة النسيان؛ إلا أنهن إضافة إلى ذلك

الإرث العالمى لهن شرف الكتابة في ثقافة لها موقف خاص من صوت المرأة، ثقافة جعلت من صوت المرأة في مرحلة من مراحل نموها؛ عورة وحصرت العودات فيما تكشف لآدم وحواء من جسديهما بعد عصيان الأمر الإلهى، فباتت اليوم مهددة «بالفضح» (وفقًا لذات المنطق) ذلك الفضح الذى يمثل صوت النساء القادرات على البيان والتبيان بعد أن «علموهن الكتابة».

إن ما أقترح هنا هو أن كاتباتنا العربيات على نحو عام ومنذ بداية القرن وعلى اختلاف قدراتهن الفنية استقطعن من المقابلة التي استحدثتها خطاب الثقافة الرسمى (على مر العصور) بين الفطرة والثقافة فضاء كتبت فيه من موقع القوة والإيجابية التي تضفيها القدرة على الكتابة ليعبرن ويصبرن عن/ إلى «قلب» البنية (بالمعنيين كذلك) التي اعتمدت القراءة ومن ثم الكتابة انساقًا رمزية في منظومة التمارضات الثنائية التي احتفظت للرجال بالكتابة وكان الحكى فيها من نصيب النساء؛ فنتج عن ذلك نصوص تشي بأمل في إعادة رسم الحدود وتعد بإعادة النظر في تركيب العلاقات التي تربط (أو تفصل) المثال بالواقع وتستعيد التابو من حيز «الحديث عنه» إلى حيز «تبيان» انحصار تأثيره الأصلى في ضمان حدود الذات.

وإذا كانت كاتبات التسعينيات لا يمثلن الريادة في ملء تلك الفجوة في ثقافتنا إلا أنهن رائدات في خيار غير مسبق في الكتابة النسائية العربية الحديث وهو اختيار ذو علاقة وثيقة بالتعبير عن الجسد لم نألفه في تراثنا إلا كما يتجلى في «فقه النساء» وما ترتب على ذلك من نبرة صامرة متجهمه استبعدت تجربة النساء الفطيلة بأجسادهن^(٥).

أى إن الرسالة فى الحالتين من وجهة النظر الرسمية «موظفة» لإرساء الأعراف والتقاليد والنظام، إما بالسلب فى حالة منع النساء من كتابتها أو بإظهارها وتقديمها على الأنواع النثرية الأخرى (مثل المقامة)^(٧).

وفى الحالتين كذلك وعلى نحوين متناقضين يشير هذا الموقف إلى اقتران مفهوم الرسالة بسمة تؤكد عليها الثقافة العربية فى أكثر من موقع فيما يتصل بالمعاملات عموماً، ألا وهى العنينة.

وفى حين اختلف استعمال لفظة «رسالة» ليدخل نطاق المكتوب، اليعومى، الشخصى، غير الهام واتسع نطاق الكتابة للنساء ليشمل ما هو أكثر بكثير من كتابة الخطابات الفرامية، ظلت الرسالة (والبريد عموماً) موضع شك وتخوف على المستوى الاجتماعى، وظلت الأعراف السائدة فى عزل النساء تمنع ما قد يترتب على الاختلاط والكتابة من علاقات.

وهو ما تصوغهُ نورا أصين فى جملة بديعة فى بساطتها تقول:

«تتأهل على تقاليدنا ونمر عديداً من الأوراق من تحت المائدة»^(٨).

أما السياق الذى تُفجر فيه تلك الجملة البسيطة الأبعاد الكاملة لمنظومة تقدم على التعامى والتناقض فالأتى:

«... بعض الثروة حتى يصبح الوقت مناسباً كى تتلاصق أيدينا دون حرج، فنلتهم - فى أنافة أو فى هرج - بقية الأنوع والاكثاف والصدور إلى أخره، ونترج بعض الشيء»^(٩). بعدها تتمرر الأوراق، لا قبلها! والمغارقة هنا

كما أن الجدير بالتأكيد أن الكتابة الجديدة بعيدة عن التراث الإبريتيكى العربى سواء كتبه رجال أو نساء لأن الجسد فيها لا يكتب من حيث هو أداة للمتعة الحسية وإنما من منظور المعاناة الإنسانية التى تتخلق وتقبلور من خلال العلاقات بين البشر داخل منظومة اجتماعية تحققر التعبير الجسدى وتعزل حتى فرص الانطلاق الصحية البرية من الجنس (ذلك الوحش) تحت شعار الاحتشام والوقار. أما إذا كانت كاتباتنا الشابات يكتبن أجسادهن بمفهوم هيلين سيسيو فهو ما سنحاول الإجابة عليه هنا وفى مقالات لاحقة.

صبغة الخطاب المفتوح:

يذكرنا الدكتور جابر عصفور فى إحدى مقالاته التى نشرتها جريدة «الحياة» تحت عنوان «أنوثة الكتابة» بأن وصية المحصور العربية الوسيطة فى تربية البنات التى قالت بالا «تطموهن الكتابة» كان الهدف منها هو ألا تبعث النساء برسائل ييئونها عواطفهن للرجال.

أى أن فعل الكتابة حين تمارسه النساء بفكرة إقامة الصور والتواصل بين الجنسين فى ثقافة أدرجت العنود التى تفصل بين الجنسين موضع التأنيق فصارت تلك الحدود ضمن ما يميزها عن ثقافات أخرى جنباً إلى جنب السمات الأقل إشكالية مثل عدم شرب الخمر واكل الخنزير ولعب الميسر... من ناحية أخرى ارتبطت كتابة الرسائل فى الموروث النقدى العربى بالسلطة وتعميش مادن المركز منها. فالكتبات عند ابن الأثير على سبيل المثال ترجع طاقتها وحيويتها وثرها إلى اقترانها بأمور الحكم والولة^(١٠).

فى كامل فضاءاتها: أن العلاقة الجنسية وليمة أبيقورية (Epicurean) على غرار ولائم **فلليني** الرومانية حيث يسقط الأكلون (والاقتباس من «دراما» لنورا أمين):

«عن مجازاة الرغبات التى تاكل [هم] واللعبة التى تتغذى عليه [هم]»^(١٠).

فى ترتيب الفقرة تتقابل الوليمة الحسية ووجه الخدعة الصغيرة البريء الذى يستدعيه تبادل الأوراق بين حبيبين خلسة بوصفه نسياً رمزياً فى منظومة لا تتعاطف مع الحب سواء أكان افلاطونياً أو غيره لتأكيد الشفقة التى يستحقها الحبيبان: فى حين يتوجد فعل الجنس بينهما مع وجه الخدعة الآخر المحتوى فى مفرداتها التى تحيل إلى لعب القمار والمغامرة كما تحيل إلى المراوغة السياسية والتامر: تنحاي - نعد الأوراق - تحت المائدة.. وبذا تخرج لغة الاختلاس من وراء قناع البرامة (الذى يضلل الحب) لتكشف عن اندراج العاشقين فى لعبة الغش والخداع. وينبثق من تلك المفارقة المزدوجة السؤال المتضمن فى النص عن المعنى والجدرى فى نبرة الحكم المبسوط على المستقبل، مستقبلي تتكشف نهاياته فى بداياته وتفسر النص كله فى مرارة المفارقة المسبقة:

«ننتهى إلى شيخوخة ونحن فى مقتبل العمر»^(١١).

الدهش فى هذا النص هو أنه يطرح نفسه على مستوى الرسالة الرومانسية الباشرة ويعزز هذا «الفتح» تكرار الجملة الافتتاحية:

«اتبادر إلى ذمك أحياناً ليس كذلك» لتأكيد الثنائية الحميمية المفترضة بين فتاة تعانى أسى المعرفة وحبيبها

الذى غاب. فتكرار السؤال الافتتاحى يتضامن والفعل المضارع الذى يسيطر على زمن «الترسيل» لينزلق بالقارئ إلى حلقة مفرغة ظاهرها الشحن ومركزها سرمدية مخيفة تستعيد كل «الأنعام» بنفس الترتيب وتجبروه على اجتراح ماضى أزلى بلا أمل فى انعقاد أبطاله المتوهمين - كاتبة الرسالة ورجل كانت له معها علاقة، أما بطله الحقيقى فهو «نحن»:

«ننشر، ونشرد، ونصمت. ثم تكف نهائياً عن الحياة ونهلق النهاية المرجوة»^(١٢).

فى استحضار لبلابة الإيجاز العريى المتلازمة والتهوين من شأن الحياة وفى علاقة معاكسة مع المنظور الذى أوحى بها:

وإذا كانت قصة نورا أمين تبرز انحصار مفاهيم العلاقات الحقيقية وغياب الأمل والهدف وبالتالي المعنى بتأكيدهما على الكثبية (cyrion) التى تتولد من تكرار التجربة الحسية فى غياب مناخ يشجع على الصديق فإن قصة **عفاف السيد** «دوائر مفرغة» تضع المسألة على نحو أكثر مباشرة برغم لجونها إلى السورالية فى كتابة المفارقة/ الجرح المحتملة فى التناقض بين التحقق فى علاقة مع الجنس الآخر وإحكام السلوك القويم لأنها تطرح الفجوة من خلال العنف الذى يقع على جسد الأنثى (المختص بقدر أوفى من الجنس وبالتالي بقدر أوفى من أساليب «التطهير») وفى حين تخلق قصة نورا أمين فضاءها من جنسية البرامة والذنب وقد حلت فى معرفة نهائية دون أمل فى خلاص، مما يضيف على المعرفة فى تلك الجدلية بعداً فلسفياً، انطولوجياً يرسله

هكذا في زخم متلاطم وتشبثت مقصود لكل منطق تفرضه تداعيات العنف الواقع على الجسد ليصبح العنف هو الوجود وما بعده: العصا في يد الأستاذ، التهكم والصنيع وجذب الشعر على يد الطبيب، وفي الأخيرة الجحيم حيث النسوة معلقات من ضفائرهن ومن نهولهن يصرخن.

الصوت الأحادي الأنثوي يتكلم هنا من موقع الجسد (عاكس المؤثرات) بل هي لا تتحدث كما قالت هيلين سيسكو عن القديسة المجنونة مرجريت كهي: «بل ترتدى بجسدها المرتجف إلى الأمام... لصمها يتكلم الحقيقة. إنها تعزى نفسها في الواقع، هي تمثل حسياً ما تفكر به وتشير إليه بجسدها».

وهو ما لم يكن من الممكن في لغة تتراكم بدلاً من أن تتفجر في جبلية تداعي تلتفت النظر إلى مركزية الجسد في النص من ناحية وتشظيه وتبعثره «بين الآيات» من ناحية أخرى أي بين عذاب جهنم الجسدي والتربية المتعامية عن البعد الجنسي للجسد والآخر (الرجل) المتعلم عن وجود صراع من الأصل، وأنثى تود الارتقاء بوعيا لتحقق التماسي الذي تؤهله المعرفة للإنسان.

ويذا تكتمل للجسد صفته كضحية للتعذيب وتكتمل الحلقة المفرغة التي يتكلم فيها بوعي الفتاة بلا أمل في انفراج إلا بتعزى الفجوات في منظومة تحتفظ للرجال وحدهم بالغفران:

«اكتشفت الفجوات، فلم يشغلني أمر حبيبي وهو يرتع بين الحور والأيكار»^(١٧) ولكن بعد أن يكون الجسد قد «تناثر» بين «الآيات» وتشظت الروح بين «الحنين والفقد».

رسالة للغفران كتبتها امرأة بجسدها.

صوت الأنا الكاتبة فإن «دوائر مفرغة» لعفاف السيد تقوم على إعادة تقديم العناصر المكونة لوعي الذات في خلط متعمد يجعل من المعرفة كيان طارد للأنثى لما يتضمن من «توقيع» الأناي والألم على جسدها:

«يضبط الأستاذ كفتي ويرشق العصا في اطمئنانتي، كل أهل النار من النساء... لكن الرجال الكاذبين دائماً يتكئون على الأرائك وحدهم»^(١٨).

المعرفة هنا تتمثل في اكتشاف الفجوة التي يفتعلها شرط مستحيل يقتضي من الأنثى التي تريد المعرفة وأد اثوثها وهو وأد مضمار لواد الذات لما هي مرتبطة بالحاجة الإنسانية العامة إلى الترقى الروحي:

«لن يعرف الأستاذ أنني أدت أنوثتي وعدت نعمة لا يعنياها الصعود على سلم النور»^(١٩). (المراجع).

أما هذا الخلط بين نسقي المعرفة الديني والعلمي فيحول الصراع المفترض بينهما عن هدفه التقليدي وهو الاستحواذ على «الحقيقة» إلى موقف تأزذ وتضامن ضد جسد الفتاة بحكم سورالية المقابلات في وعي الفتاة:

«رائحة الدم في حصة الأحياء» «مجنولة» مثلها مثل ضفيريتهما «الكسنتانيات» وضفائره النسوة اللاتي «لا يحضن وهن معلقات» من شعورهن في النار:

«رائحة الدم المجنولة في حصة الأحياء، أنكمش على عشقي وهو يقول إنني فارة مهذبة وجذب شعري، أتمنى أن ينفصل رأسي وأسترسل بين السماوات، لكنني محصورة بين ادعاءات عشقي، سوف نلقى من نهولنا لأننا نساء».

في بداية الفصل السادس من كتاب *هاوينا* ستاج حدود حرية التعبير، اقتباس صغير يقول:

«إن السؤال وثيق الصلة بأي مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني ليس هو:

«هل هناك رقابة أم لا؟ وإنما هو بالأحرى: تحت أي نوع من أنواع الرقابة نعيش؟»^(١٧).

إن سلطة الرقابة بالنسبة للكتابة مثل سلطة التابو بالنسبة للسلوك ولكن في حين تستدعي الرقابة (سواء مباشرة أو غير مباشرة) التفاوض عن تسمية ما يندس قناع الحشمة أو قناع تكامل المنظومة الاجتماعية أو الدينية أو السياسية في نقطة تاريخية ما^(١٨)، يستدعي التابو العزف الفعلي عما يندس النقاء، أي أن الرقابة ذات علاقة وثيقة بتماسك الذات وهو ما يقترب بها من فكرة التابو في الحفاظ على حدود الذات الجماعية من ناحية وفي الوقت نفسه ينأى بها عن وظيفته على مستوى علاقة الفرد بالقدس، لأن لها صفة سياسية (بالمفهوم الأوسع) في حين أن صفة التابو الأساسية ثقافية/ دينية.

إن تابوهات الرقابة هي الجنس والدين والسلطة (وليس السياسة) فهي ليست دائماً بهذا الترتيب كما أن فعل الجبر فيها تتفاوت قوته من حقبة إلى حقبة وفقاً للظرف السياسي المحتم لها. أي أن الرقابة هي أداة قمع سطوتية قد تستخدم التابو لتهز أو تسكت ذلك الخطاب أو ذاك وفقاً لمصلحة السلطة. وبالتالي فإن التابو الذي تخترقه الكاتبة العربية اليوم من الأسهل تصويبه على أنه تابو الحديث عن الجسد الأنثوي، فذلك يمكننا من إحتوائه في الظرف الاجتماعي الحالي أو حتى توظيف فن الكتابة في مراجعة البردة التي يعاني منها مجتمعنا ونحاطر بالتالي بالمعايير الفنية في سبيل درء

مؤثرات خارجية وإذا علينا التذكر أن ما تتوجه إليه كاتباتنا اللواتي يستحقن هذا الوصف هو تابو من نوع آخر، يشمل مجمل مظاهر ثقافة بأسرها: تابو أعمال العقل الذي تجلت مظاهره في مصادرة الإبداع واستقطب له الأمر يوم ارتأت السلطة مصلحتها في واد حرية التفكير وبذا تكون كل من فوراً أمين وعفاف السيد قد تعاملتا مع التابو بتأكيد أكثر أو أقل على الجسد. فوراً امين في إبرازها لكلبية العلاقات في مواجهة تمسك الأعراف المنافقة بتصدير رومانسية كاذبة لدى تقديمها للذات الجماعية وعفاف السيد في وصفها السورالي للعنف الذي تختص به المرأة دون الرجل داخل منظومة اجتماعية مزودة اختصت النساء بقدر أوفى من الدنس والشبهة والتلازم.

ختاماً أسوق لفكرة من كتاب «أفق الخطاب النقدي» للدكتور صبري حافظ يقول فيها:

«إن الخط بين الكاتب وشخصياته أقل في روايات الرجال، منه في الرواية النسائية. وربما يعود ذلك إلى مصادرة أساسية، وهي أن مجال حركة المرأة ضيق، وخبراتها الاجتماعية محدودة: أو بمعنى أدق أن تقلص الفضاء الذي تتعامل معه، هو الذي يشجع القارئ، على التوحيد بين الكاتبة وشخصياتها. ناهيك عن تلك النزعة المضمرة التي تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية، وإن تجسطها نوعاً من السير القصصية، لإخراجها من مجال الرواية الجادة. وناهيك أيضاً عن نوع أسوأ من الإضماع، لا يريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تبعد أدباً، أو أن تكتب شيئاً لم تشع، ويسعى إلى استخدام كل ما تبذعه ضدها، بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار التابو أو أطروحة المحرمات.»

الهوامش:

١. H  len Cixous
Langh of the Medus Trans. Gohen and Coohen new french feinismus Ed. Marks and De Cossadmssets press.
1980. p. 245 - 264.
Ed. Allen J. Franyzen.
٢. Speaking Two Langnays karma Lochrie. "The Langnay of Transgression:Body, flesh,, and ward in mystical Discourse". Albany state university of N.Y. Press. 1991. p. 128- 129.
٣. نفسه.
٤. نفسه.
٥. انظر: ليلي احمد في 9, no 1, Feminiist Issues spring 1989. Vol. 9, مقال بعنوان women Bo- Arab Culture and Writing حيث تقول احمد بان فقه النساء كان يستغنى النساء وتضرب مثالا بإحصائية قام بها ابن رشد، لتؤكد من ضمن 41-54 dig اطروحتها أن صوت المرأة العربية في شئونها لم يكن موعوداً تماماً. وهي تستخدم استراتيجيات نقدية تستخدمها الناقداات العربيات كثيراً، عندما يكتبن لغة أخرى فهناك العديد من الأمثلة التي تقول بعكس ما طرحه احمد. ثم أن ابن رشد لا يمثل الخطاب الرئيسي في الفقه في العالم العربي الهمم.
٦. انظر: الفن العربي في دراسة بديعة بعنوان «لؤلؤ من القصص في تراثنا الندي». مركز البحوث العربية. القاهرة ١٩٩١ من ٥٧: ٩٦. ص ٣٠، ٤٦.
٧. نفسه حيث تسوق الدكتورة ألت العديد من أقوال النقاد العرب لإبراز الاندراء الذي عانت منه فنون «الثاليف» ونقتبس هنا ما أورثته عن ابن الأثير في حديث عن الحريري:
«إن صاحب الطبع في المظنوم يجيد في المصيح دين الهجاء، أو في الهجاء دين المصيح، أو يجيد في المرائي دين التهاني، أو في التهاني دين المرائي وكذلك صاحب الطبع في المنشور. هذا ابن الحريري صاحب المقامات. قد كان على ما ظهر عنه من تنسيق المقامات واحداً في فنه، فلما حضر بغداد ووقف على مقاماته، قيل هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة ويحسن أثره فيه، فأحضر وكلف كتابة كتاب، فأقسم، ولم يجر إسانه في طوله ولا قصيره، وهذا مما يجيب منه، وسُئِلَ عن ذلك فقلت لا، (لأن المقامات مدارها جميعا على حكاية تخرج إلى مخلص).
وأما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس، ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب الملقق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي منكر، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين فإنه يدون عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري هجماً. (لؤلؤ من القصص ص ٤٣).
٨. نورا أمين «مرامع إبداع». يوليو ١٩٩٦ العدد السابع ص ١٠٥.
٩. نفسه.
١٠. نفسه.
١١. نفسه ص ١٠٦.
١٢. نفسه.
١٣. عفاف الصبيد، «دوائر مفرقة»، إبداع. يوليو ١٩٩٦، العدد السابع، ص ٨٧.
١٤. نفسه.
١٥. نفسه.
١٦. مارييتا ستاج، «حدود حرية التعبير» ترجمة: طلعت الشايب، دار شرقيات، للقاهرة، ١٩٩٥.
١٧. انظر: نفسه، ١٠٣- ١٧٥.

شاكر عبد الحميد

«حكايات المندش» هي الجزء الثالث من خماسية «الناس في كفر عسكر» التي يكتبها أحمد الشيخ عدلاً متميزاً عن القرية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين.

الأجزاء التي صدرت من هذه الخماسية هي «الناس في كفر عسكر» و«حكاية شوق» ثم «حكايات المندش» وهذه الأجزاء يمكن قراءتها باعتبارها أعمالاً مستقلة، كما يمكن أن تقرأ باعتبارها تمثل حلقات متصلة من عمل روائي واحد كبير ومتميز فهناك مثلاً شخصيات قام على اكتنافها به أحد الأجزاء «شخصية شوق» في «حكاية شوق» مثلاً نجدها تظهر بشكل هامشي أو جزئي في عمل آخر (شخصية شوق في حكايات المندش مثلاً) وهكذا.

الندشة تعنى تعدد الألوان والملابس والأمزجة، وهي تعنى أيضاً التنوع في الوحدة، فمن بين مجموعة الألوان - الأقمشة - الصبغات - البشر... إلخ تصبح الندشة هي الحالة البارعة أو الظاهرة أو المتجلية بفعل قوة ما خفية تجمع بين هذا المتناثر كله في وحدة واحدة.

الندشة حالة خاصة بالبلدة، أو الكفر، الذي تدور بين جنباته الرواية، وهي حالة خاصة بـ «حسنين» المندش الشخصية المحورية فيها، وهي أيضاً حالة خاصة بالرواية ذاتها التي تجمع بين بفتيتها كل هذه الشخصيات المتناثرة والمتنوعة، ولكنها المرتبطة في نفس الوقت، برياط خفي ما يجمع بينها.

يصعب أن نتحدث عن كل محاور هذه الرواية المتميزة، ونكتفي باختيار محور واحد هو: صورة الذات وصورة الآخر، كي نتحدث عنه ببعض التفصيل.

صورة الذات وصورة الآخر في رواية «حكايات المندش» لأحمد الشيخ

صورة الذات وصورة الآخر:

صورة الذات هي مجموعة الخصائص أو الصفات التي تنسبها إحدى الشخصيات لنفسها وترأها مصاحبة لها ومستمرة معها. أما صورة الآخر فهي مجموعة الصفات والخصائص التي تنسبها الذات للآخر، والجدير بالذكر أن الذات قد تكون ذاتاً فردية خاصة بشخص واحد لا غير وقد تكون ذاتاً جماعية خاصة بجماعة ما أو أمة ما وكذلك الحال بالنسبة لصورة الآخر قد تكون خاصة بفرد أو جماعة أو شعب أو أمة. وتحدث أولاً عن صورة الذات الفردية كما عبر عنها «مستنين المندش» الشخصية المعروفة في هذه الرواية.

أولاً: صورة الذات الفردية

وهي تظهر في الحالات التي يظهر فيها الضمير «أنا» على نحو مباشر أو غير مباشر أهم خصائص صورة الذات الفردية كما تكشف عنها الصفات المباشرة أو غير المباشرة التي ينسبها مستنين المندش لنفسه هي:

١. تنوع الاهتمامات والإمكانات دون الوصول إلى مرتبة الحكم من أي منها:

فالمندش هو حلاق القرية ومدابي جراحها وهو طبال الكفر وزماره، ونداب الموتى، والمخدورين.. وحافظ نصف القرآن. وهكذا فإن صورة المندش هنا هي صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التي عبر عنها المثل الشعبي القائل «سبع صنایع والبخت ضایع».

٢. الميل إلى التقليد والمحاكاة والسخرية:

فهو قادر على تقليد أصوات أهالي القرية وطرائق مشيهم وطرائقهم في التهنئة والنداء وغير ذلك من السلوكيات.

٣. دقة الملاحظة:

فهو يعيش وسط الناس ويراقبهم ويظهر عيوبهم «يتفرج عليهم ثم يفرجهم على أنفسهم».

٤. المشاركة دون مشاركة:

فالمندش له نصيب في كل ذبيحة، لكنه نصيب قليل، قليل مثل حظه في الحياة، وهو رغم الفقر وقلة الحيلة (محسوب حسابه) لكن إحساس الآخرين به بشكل عام ضعيف وهامشي ومؤقت، وبماير تدور داخل المندش دائماً صراعات كثيرة بين البرج والكتمان، بين الاحتفاظ بأسرار الرجال والنساء أو الكشف عنها، المطاع على كل شيء، والذي يشعر يوماً أن لسانه مطرود يوشك أن يرميه يوماً في الهلاك لولا لجام العقل وهو يعاني يوماً هذا الصراع لأن لديه يوماً رغبة في البوح، وعندما يفشل في البوح لأحد لصديق أمين، يبور لنفسه بكل الأسرار، فهو يقول مثلاً لنفسه انصع صاحبك من الصبح لحد الضحى.. وامسك لسانك حتى لا يفلت مثل جواد جامع بلا لجام ويقول الكلام الصريح، الكلام الصريح يا مندش يكره فيك الأكابر ولا يجمعى الفقراء أو الطالبين على السلم، يقول عن نفسه في أحد المواقف «وعدت العمدة مرة ولكن وعد اللسان شيء والقدرة على إسكاته شيء آخر».

٥. الإحساس بالحكاية والخيال الأسود:

فالمندش ساخر يوماً من نفسه ومن الآخرين وهو لا يستطيع أحياناً أن يمنع نفسه من الضحك في مواقف تشير عادة البكاء، من ذلك مثلاً ما حدث من ضحك مستعير مفاجئ ومستمر انتابته خلال جائزة «رجب الأعور» حين تذكره وهو في مواقف عديدة خلال حياته

وهو يوافق ويرجو ويتمنى... إلخ. ثم وجده الآن في هذه الحالة الختامية المزجة.

٦ - الرومانسية:

فرغم ظروفه شديدة القسوة يقول المندش إنه من الممكن أن «يمشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها وينسى أنها بربرية».

٧ - الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة:

فهو يصف نفسه كثيراً بأنه «الطباخ الحاوي فاعل الأفاعيل الذي لم ينتصر على من يعاديه مرة في عمره» وأنه «مجرد طباخ ونداب ومناد وحافظ كلام فارغ أضحك به على العيال».

وأنه أيضاً «القولال الذي يحتال كل يوم لكي تستمر الحياة، ولكي أحمي نفسي من اكتمال الهزيمة. بلا سند حقيقي يسندني. لا عزوة ولا أرض ولا دار عليها القيمة» وأنه أيضاً «بختي محاط بالأعداء المنظورين وغير المنظورين يعاديني في الكفر فقرى وقلة بختي والجهل الحاكم المتحكم في مصائر الواعين».

٨ - الشعور بالظلم:

يشعر المندش أنه متميز وأنه مختلف، وأن لديه طاقات وإمكانات ليست متوفرة لكثيرين لكنه يشعر أيضاً بوجود «قسمة غير عادلة ورثناها دون أي اعتبار للقدرة».

ويقول أيضاً «نصيبى من الدنيا أن أكتفى بالنظر والسماع والقول» ويقول كذلك «لا زوج لى ولا خليفة ولا حتى حلم في المستقبل».

فالمندش يعيش وسط الناس، يلاحظهم، ويتحدث معهم، ويشاركهم مناسباتهم المختلفة وهو كثير السفر، كثير المعرفة بالناس، كثير القراءة، ولو عن طريق سرقة الكتب، راغب في العلم والمعرفة، راغب في التواصل مع الآخرين، يتمنى حب النساء ويتمنى أن يكون له ولد، لكنه يشعر في نفس الوقت أن الدنيا تتجاهله ومن ثم فهو يرد عليها بالمثل بأن يتجاهلها فيقول عن نفسه «تبارك جل شاته أعطاني حس الفقراء الذي لا يخيب وزرع في قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا برطوشة قديمة يسكنها التراب ويغطيها، وأن الأكابر مناظر، والسواقي تديرها المواشى وأن الشمس رغم قوتها وشدهتها لا تقتل دود الأرض» ويقول أيضاً «دفنت كل شيء في مقبرة من صنعتي ونسيت كل شيء ربما بعد ما هان عندي أي شيء»، عشت على هواي، إن كان لى هوى، محبوساً باختياري في حدود الكفر».

٩ - ارتداء الاقنعة:

فالمندش رغم علمه يتظاهر بالجهل، ورغم معرفته يتظاهر بالبلاهة ورغم وعيه يتظاهر بغياب الوعي هو دائماً يرتدى قناع الجهل ويقول عن نفسه «جهلى في الكفر أكرم من معرفتى، جهلى، أو ما يبدو لهم أنه جهلى يعيشنى بينهم. وإذا ظهرت لهم معرفتى بالأنشياء جرجرونى إلى سكة المشاكل وعاصونى بالهيب» ويقول أيضاً «جهلى يعيشنى ومعرفتى تهيننى وتقلل قيمتى».

١١ - السذاجة والميل إلى التصديق:

فعندما وعدته البدوية (وهيبة) التي عشقها أنها ستعود مرة أخرى بعد أن خدعتها بحبها ظل ينتظرها طيلة حياته وطلال انتظاره لها ولم ترجع أبداً.

١٢ - الشعور بالوحدة والاغتراب:

يقول المندش كثيراً عن نفسه «أنا وحيد» وهو رغم وجوده وسط الناس يشعر بأنه غريب عنهم فيقول عن نفسه «أنا الغريب المقطوع من شجرة الأموات» ويقول أيضاً «لا حصاب لى رغم ما يبدو لى فى لحظات الانبساط أننى محسوب ومرعوب ومطلوب، لكن فى اللحظات الحاسمة أراى فى هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ وقدره اللسان على البوح والشرح والكلام. كائننى مقطوع اللسان بالفقر والموز وعدم الاستناد الحقيقى إلى أى شىء أو أحد، وحتى بعد كل هذا الزمان من السعى قاصية، ربما يصيبنى مرض فلا أجد من يرعانى أو يحوطنى بالمعطف أو الاهتمام، لا زوج ولا أولاد ولا مال ولا عزوة».

إن صورة المندش هنا هى أقرب ما تكون إلى صورة الغريب كما عبر عنها «ابو حيان التوحيدي» حين قال فى كتاب «الإشارات الإلهية» واصفاً الغريب بأنه «من ليس له نسب، من ليس له فى الحق نصيب» وأنه إن حضر كان غائباً، وإن غاب كان حاضراً. الغريب من إن رأيته لم تعرفه، وإن لم تراه لم تستفركه» وأنه «من إن أقبل لم يوسع له، وإذا أعرض لم يسأل عنه... وإن مرض لم يتقده» وأنه أيضاً «من إذا ذكر الحق هجر، وإذا دعا إلى الحق زجر» ويقول التوحيدي أيضاً رحمتاً للغريب طال سفره من غير قدم، وطال بلاؤه من غير ذنب، واشتد ضرره من غير تقصير، وعظم عناقه من غير جدوى».

١٣ - الشعور بالهامشية:

نتيجة للإحساس بالوحدة والغربة والاغتراب وعدم المشاركة، وقلة الصيلة، يزداد إحساس المندش

بالحامشية «كيف نوحى الدنيا وحرمتى من القدرة على الرد كيف سلبت كل الحقوق ووضعتى فى خانة الضعفاء والمحصورين، وعلى أى أساس أخذت منى وأعطت لى هم أقل وعياً وإحساساً بالناس وتصاريق الأحوال؟ مطروح أنا فى كل مكان وإن كنت موجود فى كل الأماكن» وأيضاً ما سبق ذكره فى الفقرة السابقة «أراى فى هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ.. إلخ».

١٤ - الميل إلى التلون وفناً لما تقتضيه المواقف:

المندش عارف ويتظاهر بالجهل، فاهم ويتظاهر بالعمه، بعيد وقريب، ومرتبى أقمعة، وقد مر بموقف عنيف فى حياته حينما حاول العمدة استدراجه كى يشى بصديقه سيد أفندى عوف الذى كان المندش يجهه، جلس مع نفسه وفكر وقال بأن «سلوك المرء يتوقف على فكرته عن نفسه وعن الآخرين» (هذا كلام صريح عن أهمية فكرة صورة الذات وصورة الآخر حتى لدى المندش نفسه) وقال بأن الإنسان يمكن أن يكذب من كثرة الخوف أو احتيلاً للحصول على وجبة تسمه» وأنه أيضاً يمكنه «أن يساير أى واحد من أهل الكفر فى كلامه عن غيره، كل واحد فى نفسه سلطان ويحق له أن يرى نفسه أفضل أو أقوى أو أضعف أو حتى أغنى من غيره أو أفقر، ثم استعرض المندش حالاته نفسه حينما يجد نفسه مضطراً للتعامل مع الناس «عندما أسمع فلايد أن أساير وأدعم وأشجع وأهدى وأحياناً أضع على شعله النار مزيداً من السببوتو».. أشعلها ناراً حامية وأنا عارف حدودها ومداها وإمكاناتها.. وفى أوقات أخرى أقوم بدور عسكرى المظافى حامل الخرطوم

الكبير الطويل والماء ينفع بشدة لتخمد النيران في أقصر وقت، أقوم بذلك أحياناً، كل وقت له أذان كما يقولون».

١٥ - الميل إلى التفلسف والرؤية الكلية للواقع والحياة:
فالمهندس له آراء في البشر وسلوكياتهم وشخصياتهم، ولديه آراء حول الفقر والفنى وحول التغيرات التي تحدث في المجتمع وحول الحبس أو السجن، الذي ليس هو مجرد جدران وحارس يمنعك من الخروج والدخول بحريتك. الحبس أنواع وأقسامها ذلك النوع من الشعور بضيق الدنيا حول النفر منا. ذلك الضيق الذي يسك كل السكك في الوجه. كما يشعر المهندس البليغ من هؤلاء البشر في أماكن عديدة الذين عاشوا أعمارهم عبيداً مع أن الحرية كانت في متناول أيديهم ويقول «حتى لو كانوا أفقر الفقراء أو أعجز المعجزة أو أضعف المحكومين، فكل ذلك لا يمنعهم من أن يعيشوا أعمارهم أحراراً».

١٦ - الاحتيال:

يرى المهندس أنه في مواجهة إعراض الدنيا وتجاهلها له وقتاً حظه، وشعوره بالفقر والعجز والإحباط على نحو دائم لا بد له من وسيلة يواجه بها هذا العالم القاسي، وقد وجد أن أنسب الوسائل بالنسبة لمن كان في مثل حالته هي الاحتيال ولذلك يقول عن نفسه «البهلول الناصح يحتال على الدنيا ويلاعب خلق الله، يهرب منهم إذا كان الهرب ضرورية ويدادهم إن افلح، وإذا انقلبت الدنيا فلا مانع من أن ينقلب البهلول ويسبح مع التيار».

١٧ - الازدواجية والانقسام:

البهلول البهلول حسنين المهندس منقسم مزبور متعمد الشخصيات يحدث نفسه ويهاورها ويتحول إلى «إنسان وشيطان، ملاك وإنسان، رجل وامرأة فاجرة، طفل وكهل، مملوك ومالك، حاكم ومحكوم»، كما يحضر مع هذه الثنائيات أحياناً شخص ثالث لا يمتاز لأي من الطرفين على حساب الآخر. شخص أكثر عقلاً واتزاناً هو مركب التقيضين إذا استخدمنا مصطلحات هيجل.

١٨ - حالم بالطيران:

تكثر لدى المهندس الأحلام التي يتحرك فيها بجريته طليقاً في فضاء الكون، يحلم بطيرانه وتحركه حراً هروباً من قيود الحياة والذات الكثيرة التي يرسف فيها يحلم بأن يحطم قيود الفقر والوحدة والشعور بتفاهة الحياة.

١٩ - الرغبة في التحول والتغير:

بدأت هذه التحولات حينما شارك المهندس إبان وجوده في النوبة في عملية سرقة لبعض الآثار المصرية القديمة، وتم القبض عليه وعقابه، وقد كانت هذه الحادثة بداية التحول في مشاعره الخاصة نحو الوطن «اكتشفت بمرور الأيام أنني كنت أعمى القلب، لأنني وأنا واحد من أولاد البلد المسلوب كنت أسلبها وأحسبني من الشطار». كذلك كانت خبرات القراءة والاطلاع على الكتب والتعامل مع المثقفين في القاهرة من أسباب حدوث تغيرات كثيرة في طرائق فهم وشعور وسلوكيات المهندس «وأن قرأت بعض هذه الكتب، وكانت أن تبذلني، تغيرني، تنزع عن جلدی جلدی، وتفتيلني بجلد غيره، لكنني كنت مزبوراً في طين الأرض».

على أن هذه الرغبة في التغيير تظل كامنة عند حدود الرغبة ولا تخرج إلى سطح الفعل إلا قليلاً.

٢٠ - الوعي بالخصال الإيجابية في الشخصية:

رغم الخصائص السلبية الكثيرة التي ذكرناها عن المندش في ضوء صورته عن نفسه إلا أنه يرى نفسه أيضاً على أنه يمتلك العديد من الخصال الإيجابية لعل أهمها ما يلي:

١ - الرغبة في التمرد على الظلم ورفض العبودية والقسمة الظالمة.

ب - إمكانية الكلام في الوقت المناسب: رغم محاولاته الدائمة للكتمان وعدم البوح يقول المندش «لكن يا سادة هل كان يجوز لرجل مثلي ضرب الدنيا برطوشه أن يسكت».

ج - الجراءة المهدوية: فهو يقول «اعيش بجرأة من يملك أي شيء مطلوب يملأ خواء البطن، كل شيء يسد الجوع سمح لأمثالي أخذه».

د - التشكك الإيجابي: فهو لا يقبل الأمور على علانها، ولا يصدق كل ما يقال له، بل يعيد قلبه الأمور على جوانبها المختلفة أملاً في الوصول إلى الحقيقة.

هـ - حب الوطن: فهو يتحدث دائماً عن نفسه عن أنه رغم غربته وأغترابه يشعر بأنه مزرع في طين الأرض، محمياً برائحة الغيطان ونسيم الفجر وضرب الناس وحيطهم ويقول أيضاً «أرأني مثل بذرة أو حبة مدفونة في طين الكفر خروجها موت وفناء».

و - الإحساس بقيمة الذات: فهو يقول عن نفسه أنه رغم ظروفه الصعبة والقاسية ورغم خبراته المريعة في الحياة لم أخدع أو انخدع أو أخون» وأنه أيضاً

«شخص مهم وله قيمة وأنه، محسوب حسابه وله امتياز»
الخصوصي عند الأكابر والأصاغر».

ز - النقد الذاتي: فالمندش ينتقد ذاته ويلومها، وينتقد قناعاته ورضاه بالقليل، وينتقد حبه البالغ المتطرف للناس، ولكفر، ويرى أن عيبه الأساسي هو أنه كان يمشي في بعض الأوقات «في ركاب السادة ومشاريع السادة، يطعمونني مرة فاصير من الاتباع، وفياً أكثر من كلب، وفياً أكثر من حمار، ورعديداً أكثر من أرنب. ولايد أنني ساعدتهم على اختطافي من نفسي».

ح - المندش أيضاً حالم بالعدل شاعر بالظلم ويرى الدنيا ثابتة رغم تغيراتها وأن العدل أساس الملك.

الخلاصة:

يمكننا القول بأن خصال المندش هنا تكشف عن حالة فريدة من الدندشة، حالة اجتمع فيها كل شيء، الشيء ونقيضه، الخصال السلبية والخصال الإيجابية، وهي نموذج مصغر فريد للشخصية المصرية بمستوياتها المثقفة وغير المثقفة خاصة خلال النصف الثاني من القرن العشرين مع التحولات الهائلة في بنية المجتمع بدءاً من ثورة ١٩٥٢ وانتهاء بالانفتاح والنفط والخصخصة والصراع مع إسرائيل والهجرة الهائلة التي طرأت على الريف المصري.

المندش إذن هو قناع اختفى وراءه المؤلف كي يقول لنا ما أراد أن يقوله عن هذه التحولات الهائلة في بنية الوطن وفي بنية شخصياته بشكل عام. والخصال التي جدها المؤلف لهذه الشخصية كما صورها وكما رصدنا بعض ملامحها هي على النحو التالي:

على كل هي صورة خصبة لشخصية خصبة قل أن
نجدنا بهذا العمق في الألب المصري والعربي الحديث.

ثانياً: صورة الذات الجماعية:

صورة الذات الجماعية ليست هي صورة المندش،
لكنها صورة الناس أو الجماعة المنعكسة من خلال عين
المندش. هذه الصورة معكوسة من خلال عين المندش
التي ترافق وترصد وتلاحظ وتلتقط الصورة الجماعية
للنكر الذي تحيا فيه وتحدث عنه مرة بكلمة الكفر، ومرة
- كفرنا ومرة ناس كفرنا. وهكذا. وهناك العديد من
الخصال الخاصة للذات الجماعية تتفق في جوهرها مع
خصائص الذات الفردية التي تحدثنا عنها سابقاً وأهم
هذه الخصال الخاصة بالذات الجماعية ما يلي:

١. غلبة القيم المادية على القيم المعنوية أو الأخلاقية:

فقد أصبحت منظومة سلم القيم الخاصة بالناس في
الكفر (أو في الوطن عمومًا، فالكفر صورة مصغرة له)
هي إعلاء قيمة البشر بقدر ما يمتلكون من مال وخفض
قيمتهم بمقدار ما لا يمتلكون من مال. كذلك تغيرت نظرة
الناس للموتى ولالأحياء فالموتى سريعاً ما يتم نسيانهم
ويتم الإقبال على الحياة بذاتها المناقاة في نهم غريب
نتيجة لعدم شعور الناس بالأمان في حدث ذلك حين
توافق حدوث جنازة الصول عسمران مع زواج ابن
النسافة من بنت نفيسة، نسى الناس الجنازة وانشغلوا
بالفرح والطعام.

٢. الازدواجية والنفاق:

وهي تبدو في إظهار أشياء وإخفاء أشياء أخرى
وكما ظهر ذلك في مواقف عديدة في ثنايا هذه الرواية.

تنوع الاهتمامات والإمكانات بين الوصول إلى
مرتبة الثمّن من أي منها - الميل إلى التقليد والمحاكاة
والسخرية - دقة الملاحظة - المشاركة دون مشاركة -
سراع العقل واللسان - الإحساس بالفكاهة والخيال
الأسود - الرومانسية - الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة
- الشعور بالظلم - العزوف عن الدنيا والإقبال عليها -
ارتداء الأقنعة - السانجة - الشعور بالوحدة والاعترا -
الشعور بالهامشية - الميل إلى التلون وفقاً للمواقف -
التفلسف والرؤية الكلية - الاحتيال - الازدواجية
والانقسام - الحلم بالطيران - الرغبة في التحول الإيجابي
- الرغبة في التمرد على الظلم - الجراءة المحدودة -
التشكك الإيجابي - حب الوطن - الإحساس بقيمة الذات -
النقد الذاتي - الحلم بالعدل.

هذه الخصال فيها الكثير من الجوانب السلبية،
وفيها بعض الجوانب الإيجابية دون شك، وفيها أيضاً
العديد من المحاور العقلية المعرفية (تنوع الاهتمامات -
دقة الملاحظة مثلاً) والعديد من الخصائص الوجدانية أو
المزاجية (الرومانسية - الشعور بالعجز - العزوف عن
الدنيا والإقبال عليها مثلاً) وبها أيضاً العديد من
الخصال التفاعلية الاجتماعية (المشاركة دون مشاركة -
الهامشية - الاعترا بالوحدة مثلاً).

وهناك بعض الخصال تقترب بصاحبها من مشارف
المرض النفسي (الازدواجية والتعددية مثلاً) والكثير من
السمات التي تقترب بصاحبها من الصحة النفسية
والتوازن (الإحساس بالفكاهة - التمرد - الرغبة في
التغيير - الإحساس بقيمة الذات مثلاً).

وكل الكفور المجاورة تموت بالمرض الناتج عن الإهمال والجوع أو تموت بالفقر مثل سيد أفندي».

في السياسة يتحول كل الناس إلى «بهاليل» كما يقول المندش وحيث «تعيش البهاليل أمثالي على طاعة الحكام»، بإشارة من اصغر خفير أو شيخ خفراء ينقلب ميزان الدنيا من الأبيض الزهر إلى الأسود الغطيس:

٦ - المكر والكتمان:

وهي ترتبط بالخاصية السابقة وربما كانت نتيجة لها؛ وهنا يقارن المندش بين ناس الكفر وناس البنادر فيقول «الناس في كفرنا مثل الأبار الغويطة يصعب الوصول إلى قرارها، ولابد أنهم يحتفظون عن ناس البنادر، ناس يطلقون النكات ويقولون الراي أحياناً دون لف أو دوران».

٧ - القناعة:

فالناس في الكفر كما يقول المندش قانعون بالستر وعشاق للخير ورغم وجود النماذج الشرهة الجشعة التي تسمى نحو مصالها فقط، ورغم تكاثر هذه النماذج على نحو سرطاني خاصة في السنوات الأخيرة.

٨ - الغدشة:

للمندشة أيضاً خاصية للكفر مثلما هي حالة لأفرادها، وهي تجد تحقها الخاص في شخصية حسنين المندش ذاته، ولعل من أبرز الوسائل التي استخدمها الكاتب للتعبير عن هذه الحالة ما يلي:

١ - إطلاق أسماء وصفات الألوان المختلفة على الكفر (ومن هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر: الأزرق - البنفسجي - الزهري - الأخضر - الوردي.. إلخ).

وقد اشار المندش إلى ذلك في مواضع عديدة حين قال «في كفرنا المنقوش بكل الألوان ينطق اللسان أحياناً بغير ما هو في القلب، وربما في مثل هذه الحالات ينطق اللسان بحماس أكثر وبراعة أكثر» وأيضاً للناس في كفرنا قدرات مشهورة في التظاهر بعكس ما يعرفون والنطق بمعكوس ما يرغبون».

٣ - القابلية للاختراق:

فالكفر كما يصوره المندش «مفتوح من كل نواحيه على البحري ناس تدخل وناس تخرج».

٤ - التراتبية الطبقية:

ويظهر ذلك في تكرار تلك الأمثلة من قبيل «اللي ليه ظهر لا ينضرب على بطنه» ومثل «المين لا تعلق على الحاجب» ومثل «المياه لا تجرى في العالي».. إلخ.

٥ - الانشغال بالسياسة والعزوف عنها في نفس الوقت:

فرغم انشغال الناس بهذه التفسيرات في المباني والسيارات والأجهزة والسلوكيات والقيم إلا أنهم لا يعتبرون ذلك من قبيل السياسة، فالسياسة لها ناسها في رأيهم، والسياسة في كفرنا كما قال المندش هي «لقمة عيش وثوب ومسكن يريح النظر فيه جنبه ويقبه سخونة الحر في الصيف وورشة البرد في الشتاء».

السياسة كذلك هي «شاي وسكر وزيت وبنق وسمن وقرش جاري في الجيوب ووسداد للدين».

ويتصامل المندش قائلاً «ماننا بالسياسة؟ وهل نتفعتنا السياسة أبداً». ويقول أيضاً «الناس في كفرنا

التوحد الإيجابي هذه (كما في حالة صورة الآخر المثقف سيد عوف مثلاً).

وأبرز صور الآخر في هذه الرواية هي ما يلي:

١ - صورة العبيد وصورة الأحرار:

والعبد كما رآه المندش نوعاً «بربري وغير بربري، والحر نوعان، بربري وغير بربري، والعبيد ليس بالضرورة أن يكون لهم لون أسود.. قد عرفت على امتداد العمر الذي عشتُه والناس التي عرفتُها والبلدان التي زرتها والبيوت التي دخلتها عبيداً ببشرة ناصعة البياض، عبيداً بمعنى كلمة عبيد، في مراكز محترمة وجلدهم أبيض، نفوسهم تقبل الضيم، وعلى استعداد لتقبل الأيادي كل الأيادي».

٢ - صورة السلطة:

وهي تمثل مراتبها في هذه الرواية بدءاً من سلطة الخفير والعمدة وانتهاء بالسلطة العليا في البندر، فالخفراء مثلاً كما يراهم المندش «لهم طبع واحد، يتباهون بالسلاح الميرى في الدوار، وقد يرتجف الواحد منهم وهو يحمل السلاح في الدرك إذا سمع بدخول شقي إلى زمام الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية والعمدة كان «قادرًا فاجراً بحق، لا خجل ولا حياة والعينان الضيقتان تتسعان غضباً في محاولة للتخريف» وهو أيضاً «يحاول أن يثبت للناس في الكفر أنه قادر وعادل ولا يجيد عن الحق شعرة، يزرع هيئته على حساب البسطاء وضدهم، دون رحمة».

والسلطة بشكل عام في الرواية (وكما يمثلها المصلح عسران أيضاً) تحمي المصوح كما في حمايته لابن النسافة

ب - إطلاق أسماء الفاكهة المختلفة على الكفر (ومنها على سبيل المثال لا الحصر: التفاحي - المشمشي - الليموني.. إلخ).

ج - إطلاق بعض أسماء الحيوانات والطيور على الكفر مثل: البقري - العنليبي - السنجابي.. إلخ).

د - إطلاق بعض صفات البشر على المكان، فالكفر يوصف بأنه: (ملاروع - هفتان - حنبلي - غفلان - سهران.. إلخ).

هـ - إطلاق أسماء بعض أسماء الماكولات والمشروبات على الكفر مثل (الخروبي - الكموتي - القراقيشي - المستكوي.. إلخ).

و - وضع كل الصفات الخيرة والشريرة، الإيجابية والسلبية ونسبتها إلى الكفر وناس الكفر فعملية وضع المختلف والمتنوع والمتناقض معاً في بوتقة واحدة هي البندشة ذاتها، وقد أشرنا إلى أهم هذه الصفات والتي لعل من أبرزها: الأزواجية والنفاق - غلبة القيم المادية - الكتمان - القناعة - المبالغة - الانشغال بالسياسة (كلاماً) والعزوف عنها (فعلاً).

ولا تكتمل صورة الذات الفردية أو الجماعية إلا بحديثنا عن صورة الآخر كما عبرت عنها هذه الرواية:

ثالثاً: صورة الآخر:

الآخر قد يكون داخل الكفر بمعناه المحدد، وقد يكون خارجه، وهنا يتحدث المندش عن «ناس البندر» أو ما شابه ذلك من التعميمات. الآخر بشكل عام في هذه الرواية هو منا لكنه لا ينتمي إلينا ومن ثم لا تتوحد معه بل نلاحظه وننتقده ونرفضه، وقليلاً ما تمت عمليات

فى عمر أطفاده، وكذلك صورة الفجرية وهبية» الغريبة أيضاً التى تجهى لتشغل المندش وتكسب أموالاً كثيرة من البلدة وتهرب، وهكذا فإن صورة الغريب الذى يجئ ويحظى بخيرات البلد أو الكفر من الأموال والنساء (كما فى حالة النسافة وهبية والحصول عسران والشيوخ العربى) كلها إنما تؤكد فكرة خاصة فى الرواية عن البلد وهى أن «خيرها لغيرها» وهى فكرة تصاف إلى الألفار الأخرى التى سبق أن طرحناها حولها.

خاتمة:

تمثلت هذه الرواية بالنماذج البشرية وتمثلت بالصكايات حولها، وهناك حكايات تتولد من حكايات على نسق ألف ليلة وليلة، وهناك أمثال شعبية وأغانٍ وأشعار وتعبيرات شائعة وسخرية ومفارقة وحكاية تذكر بحكاية ويطل ليس ببطل، ومقاطع موزونة ومقفاة ولغة فلاحين أصيلة دون افتخار وإلغة فصحي شديدة الرصانة والتهذيب، ودراسة عميقة للشخصية المصرية بتقناعاتها المختلفة كما تتبدى الآن، وعالم يتم رصد على نحو مكثف وخصب وعميق حاولنا الاقتراب منه من خلال اتكائنا على خصال الذات الفردية والجماعية، وخصال الآخر كما تم رصدها من خلال شخصية المندش، هذه الشخصية الروائية الفردية الاجتماعية المتميزة التى أبدعها الكاتب الكبير أحمد الشيوخ على نحو فريد فى هذا الجزء المنفصل المتصل من خماسيته الروائية الهامة.

الذى يتاجر فى حديد التسليح والطوب الأحمر والأسمنت وزيت التموين وعلف المواشى والسماد والورق الأخضر.

وتحضر أيضاً فى الرواية صور قادة مصر المعروفين السابقين أمثال الملك فاروق ومحمد نجيب وجمال عبد الناصر والسادات ويتم رصد موقف المندش وكذلك ناس الكفر من كل منهم.

وتحضر كذلك صورة سليمان (العقيد السابق فى الجيش) الذى يتاجر فى كل شىء وينجح فى الانتخابات ويمارس الكذب والخداع للناس.

٣ - صورة النسافة:

وهى من الشخصيات المحورية فى الرواية، وقد بدأت بأن كانت تنسّف (أى تنقى أو تنظف) الحبوب من خلال غربلتها بالفرايبيل المناسبة، وكانت تعرف طوال الوقت أغراضها وتحققها «غرضاً إثر غرض» كانت تعرف كيف وإلى أى حد تخاضع ومتى تتساهل وتتصالح أو تساهم أو حتى تتساهل للحصول على عفو الخصوم، استولت على أشياء كثيرة فى البلدة لكن الأمور انتهت بها إلى أن فقدت كل شىء على نحو غير متوقع كل شىء.

٤ - صورة سيد عوف:

وهو المثقف النبيل النقى الذى توحد المندش معه وتمنى أن يكون مثله، لكن الأمر انتهى به إلى أن قتل غدرًا على حدود قريته بإيعاز من السلطة السياسية.

وهناك صور أخرى للأضر داخل الرواية كما فى صورة الشيخ العربى المسن الذى يجئ للزواج من فتاة

الهوامش:

Frager, R. S. Fadiman, J. Personality and personal Growth. Cambridge: Harper, 1984

(١) أحمد الشيوخ، حكايات المندش، القاهرة: روايات، ليلال، فبراير ١٩٩٦.

(٢) أبوحيان الترميدى، الإشارات الإلهية، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨١.

طلعت شاهين

ظهرت في الأروجوى، عام ١٩١٩ مجموعة شعرية، جذبت الأنظار فى كل أمريكا اللاتينية، وكانت بعنوان «لغات الناس»، وهى لكاتبة ريفية أسمها «خوآنا فرنانديث»، كانت ابنة لأحد المهاجرين الجليقيين (إقليم يقع شمال غرب إسبانيا)، وكان أبوها **فيثتى** فرنانديث المعروف بعشقه للشعر.

ظلت **خوآنا** تكتب لسنوات طويلة ذكريات طفولتها على طريقة أبيها وشكاواه الجميلية التى كان يرددها للشاعر رويسارليا كاسترو، وكانت **خوآنا** سعيدة فى طفولتها ودرست فى مدرسة دينية سرعان ما هجرتها لأن النظام القاسى كان صعبا على خيالها المتفجر، ثم تزوجت من القبطان البصرى «لوكاس إيباربورو» بعد قصة حب غامرة، وكانت أما حنوناً وعطوفاً على ابنها الوحيد «خوليو ثيسار» الذى كان يعتبر أجمل قصيدة، أو القصيدة الحية كما كانت تسميه.

بعد كتابها الأول، صدر لها «إلنآء الباردة» عام ١٩٢٠ ثم «الجذر البرى» عام ١٩٢٢، مما أهلها لتكون محل اعتبار وإعجاب أعظم كتاب تلك اللحظة، وكانت محط رعاية الفونسو رينز المكسيكى وخوان ثوريا دى سان مارتين من الأروجوى وخوسيه سانتوس تشوكمان من البيرو الذين أقاموا لها حفلا مهيبا تكريما لها، وانضمت بعد ذلك إلى أكاديمية اللغة فى الأروجوى عام ١٩٨٤، ثم نشرت عدة أعمال شعرية منها: «وردة الرياح» عام ١٩٣٠، و«ضياء» عام ١٩٥٠، و«صفر» عام ١٩٥٦ و«أغنية القدر» عام ١٩٥٤، وذهب وعاصفة» عام

أغنيات امرأة معشوقة

شاعرة الأوروغواي: **خوآنا دى إيباربورو**

١٩٥٦، وربما كان عملها الأول هو أفضل ما قدمته من أعمال شعرية، فقد أحدث ضجة بسبب الروح الشبابية التي كانت تنطلق منه، وكذلك الصفاء الروحي والتفاؤل والحيوية التي كانت تشف عن القصائد التي تضمناها.

كان غناؤها نشيدا للانتصار على الحياة والحب، والاستمتاع الكامل بالحياة، وخصوبة الطبيعة ووفائها كأننا من الموضوعات المفضلة لديها، كانت أشعارها رفيقة، وتسرّب موسيقاها في تناغم يشبه تناغم الزجاج، كانت خوانا تغنى لانطلاقة الشباب، والرغبة في أن تتمتع بكونها امرأة معشوقة من رجل يمتلك كل ذرة في جسدها، وهو ما يتجسد في كل أبيات قصائدها، وحتى الموت كان له مذاقه الخاص، لأن الحياة هي إعراب عن خصوبة الطبيعة، والموت هو عودة إلى الأرض للتعبير عن الحياة بشكل آخر، وجسد المرأة كاس يأخذ ويعطى الحياة كفاكهة مزدهرة نضرة.

من أهم كتابتها الناضجة مجموعة مضياع التي تعبر فيها عن مشاعرها إزاء لحظات الحياة الخطرة، «الموت هو عودة إلى طهارة الحياة البدائية، عودة إلى طهارة الملائكة، الشفافية الحاملة وهي الصفات التي وصفتها بها الباحثة دورا إيسابيل روسل».

حصلت الشاعرة خوانا إيباروميرو على العديد من الجوائز منها: الميدالية الذهبية من البير، وفارسة من طبقة الملاك من بوليفيا، وعضوية الشمس والميدالية الذهبية من الأوروغواي، وعضوية العابر الجنوبي من البرازيل، وصليب الوسام من بلجيكا، والميدالية الذهبية

من المكسيك، وعضوية جماعة إلوى الفارو من الكوادور، وجائزة الآداب الوطنية الكبرى من الأوروغواي، وجائزة كيتزال من جواتيمالا، وجائزة اتحاد النساء الأمريكيات في نيويورك، حيث أطلقوا عليها لقب «امرأة الأمريكيتين» وأطلقوا اسمها على العديد من المدارس والمبشرين والمستشفيات والمعاهد الثقافية في دول أمريكا اللاتينية، حتى قبل وفاتها.

أثارت قصائدها الطازجة حيرة النقاد والدارسين، فنرى الناقدة سيدونيا كارمن تقول عنها في كتاب باللغة الإنجليزية:

«إننا نجد الحب هنا بكل أنواعه، وأشكاله العاطفي منه والصحي والمشتغل، والحب السعيد، وأحيانا الحب المغلف بالسادية، ولكن ليس حبا تراجديا غير أن هذه الحرارة لم تكن أبدا الحرارة الاستوائية، لأن أغنياتها كانت من ذلك النوع العاشق».

ربما كانت مقدمة الأعمال الكاملة التي كتبها «فنتورا جاريثا كالديرون» من أفضل التعبيرات التي نقلت النبضة التي لغيتها خوانا في أمريكا اللاتينية، فهو يشير إلى اللحظة التي وصلت فيها هذه الأشعار من الأوروغواي، فيقول:

«لم تكن نعتقد أنها بهذه البساطة المعجزة، هل في هذه الأرض التي لاتزال تحمل آثار الاستعمار يمكن أن تحدث هذه الصراحة الناصعة، والتخيل العبقري لنرجس المعجب بنفسه في يناير الطهارة، إنها الفرحة بفتاة جاءت لتعيد هذا الإعجاب والاندھاش الذي تبديه بنات

امريكا اللاتينية، «أنا حرة، ونظيفة، ومرحة، وطفولية،
وسمراء وبين عيني ضاعَت نجمة» «سمراء هيفاء
كشقائق النعمان الحية .. ألوح برائحة الحشائش
الصفافية» أنا ناعمة تحت رداء الخشونة .

ومن مجموعتها الأولى «لغات الماس» تعبر الشاعرة
في قصيدتها «أعطني روي» عن كل كوامنها كما لو
كانت روحها تقدم كل ثرائها عبر المرأة:

أعطيك روي عارية،

كتمثال لا يحيمه أي حرير،

عارية كالحياء، الصافي

لفاكية، لنجمة، لزهرة.

لا تشع بالخجل من الجنس العكسوة

ولا بمن لم يصنع لها ملابس

بلل هجابه.

كجسد إله بحرية

كانت ناصعة البياض كسوسنة

عارية ومفتوحة على مصراعها

في شروق للحب.

...

إنها تبدو عارية وواثقة، تتجه إلى الحبيب وهي
خاشعة، وهو ما ينعكس في عدة قصائد لها مثل
«الساعة» والتي تشبه قصائد الرومان القدماء:

هذه الآن رغم أن الوقت مازال

وأنا في يدي داليات جديدة

هذه الآن فالوقت ظلال

وهذا الشعر المنساب

يفرح لحبي الآن

وعيناي صافيتان

وجلدي وردي

أردى الآن الحشائش الرقيقة

النمل الحية للربيع

اليوم وليس غدا،

قبل أن يبهط الليل

قبل أن تعود التريجات إلى الانطلاق

.....

وهي تعلن عن سعادتها بدورها أمام الحبيب في قصيدة

«أنا لك»:

غزالة

تأكل من يديك الحشائش المطرة

كلية

تتبع خطواتك حيث تذهب

نجمة

نحنى لك من شمس وصراحتي

نعم

يجري بين قدسيك كعثبان

زهرة

تمطيك وعدك عملا وعطرا

وتحت ناظريك بوطنتما المتعالية
فإن الخجولات الحريانة يصلين.
أسافر كشراع يغنى في النهر
وأهمل عطري البرى في سفيتك
وأزربه في الرياح المندھشة
كشمعة رقا، تضى، الرحلة

.....

وفي كتابها الثالث نجد قصيدة «جذر بحري»،
وقصيدة «الزهر والفاكهة»، فهي عطر الطبيعة
الذي تحتفظ به في ملابسها الداخلية، وتنقله إلى
جسدها:

جلدى مشبع
من تلك المطور الحبة
يمكنك أن تقبل ألف امرأة.
ولكن
للتوحد واحدة سينون
يمكنها أن تعطيك
ذائق الجداول والغابة
الذى أهمله في داخلين.

...

كانت تعشق الاستماع إلى كلمات الحب، وهي تعبر
عن ذلك في قصائد مثل «ليلة مطرة» حيث تقول:
قلبي كله يتحول إلى أذان
ليستمع إلى الرقية الحبيبة
التي تسيطر

أنا كل هذا لك
أعطيك رومي في كل أشكالها
غزالة، كلبة، نجمة، وزهرة
ما هي ينزلت تحت قدسيك
رومي كلها
لك
ياحبيب

...

تدفع الشاعرة دائما بكل قواها باتجاه الحبيب،
ويتمثل هذا في قصيدة «فلنمشق»:

فلنمشق،
تحت أهنحة الفار المزهرة الوردية
فصر، القمر القديم الخالد
أشعل ضروء،
وهذا المكان له دفء، المش

...

عندما أحدثت قصائدها ضجة في المجتمع المحافظ،
كتبت قصيدة «متردة» وأهدتها للكائن الميثولوجي الذي
هو رمز السلطة، ويرمز بدوره إلى سفينة «الدواء» التي
تنتمي إليها ميثولوجيا أهل الأوروغواي:

قروء،
أنا عارية في سميتك،
بينما الظلال الأخرى،
تصلن وتبكين وتنحجب

بين يدي الربيع.

....

وتضع الشاعرة كل حواسها تحت التجربة في
قصيدة «جنز برى» التي تحمل المجموعة اسمها:

ظللت هذه الرؤية مزروعة في عيني

صورة تلك العربة القمحية

التي تمير بانين وتناقل

وتزرع الطريق بالسنابل

هل تريدني أن أضحكك الآن،

أنت لا تعرفني أي الذكريات المعيقة

أفكر

يصعد من أعماق روحي

مذاق شفتي

سأزال يحمل الحمى الحمراء،

ولا أعرفه

أي عطر القمع تطفئها

.....

إنها أحاسيس الحب التي تحملها إلى الحبيب الذي تنالني:

أه، أريد أن أأخذك

لننام مع ليلة

في الحقول.

في قصيدة «حارس الأحلام» فإن لمسة يد الحبيب

هي التي تملأ الروح بالعزاء:

أريد أن أريح غدي على يديك

وإذا فاجأتنا المصافة:

ما أسهل أن

تحملني بين ذراعيك،

وتدخنني في صدرك.

....

حتى الرحلة النهائية في قصيدة «المسافرة» التي

تحمل المجموعة الشعرية اسمها، فهي تتجه لليل:

مع راحة شجر الدرافيز،

والخروب،

مع همسات الضحك والبكاء،

مع صراع الخوف.

....

كان صوت خوانا ايباربورو هو تعبيرها العاطفي

عن حيتها اللذيذة التي كانت تمارسها في حياتها الفنية
الواقعية معاً.

لم تترك الشاعرة مطلقاً حديثها الإيجابي المنطلق

والمنفتح على العالم، وإن كانت كتبها الأخيرة قد خبت

فيها الحرارة والقوة والحيوية التي كانت تطبع

المجموعات الشعرية الأولى، إلا أن الموت لا يبدو في

شعرها ذلك الشيء المخيف، بل هو الانتصار والتحرر من

الظلام المرعب الذي يلف العالم الأكثر واقعية في

مشاهده الظاهرة، وكما تقول الباحثة ليونيلدا ليون:

«فقدان الأمل ربما يأتي على حياء في قصائد تتجه

بها إلى الله بحثاً عن ملاذ».

ليلة مطيرة

مطر.. انتظر لا تفضض عييك

انتبه لما تقوله الريح

وما يقوله الماء.

الذى يضربه الزجاج

بأصابعه الرقيقة

قلبي يصفى

ليسبح للرقية الشقيقة

التي ناست في السماء

التي رأته الشمس عن قرب

وتجبط الآن غفيفة وفرحة

تقفز بين يدي الريح

تماما كمسافرة

تعود من بلاد المعجزة

...

كم يكون القمح المتناثر سميدا

أي هيوية تفتح الممر للحشاش

كم ماسة معلقة الآن

في جذور أشجار الصنوبر

انتظر لاتنم وهيا نصت

لإبفاع المطر

ضع جبينك الصمونه

بين نهدي

فاهس أنا نبض وجهتيك

الرقبتين

كما لو كما مطرقتين نشطتين

تضربان لحمي

...

انتظر لاتنم هذه الليلة

كلانا عالم واحد.

معزول بالريح وبالمطر

ما بين سبل فاتر من غرفة بعيدة.

انتظر لاتنم هذه الليلة

ربما كنا الجذر الأعلى

الذي سينبت منه غدا

مدح جنس هديد

جذو متوخش

طعم فلسفى فى الشفاء
مازال يحمل طعم بشرى السماء
لا أدري من أى روائح القمح أرتوى.
أه، أريد أن أغذك مصر
لننام ليلة فى الخلاء.
وأضئ بين ذراعيك حتى يطلع النهار
تحت سقفة جهنم شجيرة
...
أنا نفسها الفتاة المتروكة
التي أخذتها إلى هوارك
قبل سنوات

أنفوس فى عيني
شاهد عربة القمح
التي عبرت ثقلة الخطر
زارعة الطريق بالسنابل
...
تطمح الآن أن تدفعني إلى الضحك
أنت لا تعرف بأى ذكريات عميقة
أشغل ذهني!
...
يصمد من أعماق الروح



«تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات» والفوضى في الإبداع الشعري

تفوق محور المركبات، ذلك أن المفردة عند شعراء السبعينيات - أخذت حقوقاً لم تكن لها في الدرس النقدي القديم والحديث، من حيث كان دورها منوطاً بالسياق ومرهوناً بما تنتجها بالنظر فيما قبلها وبعدها، لكن الذي طرأ في الخطاب الحداثي من تحولات أتاح لها أن تستولى على مهمة إنتاج المعنى، وذلك بتوافق مع المهمة الشعرية الحداثية ذاتها التي لم تعد تعمل على محاكاة الواقع أو نقله، وإنما تعمل على انتاجه، ومن هنا لم يعد حتماً وجود تطابق من نوع ما بين الخطاب والواقع، بل أصبحت العلاقة بينهما قائمة على

التي تهدد أسس الإبداع الشعري عامة، كما تتمثل في كل اللغات. ولما كان الكتاب مليئاً بما يستحق المناقشة، والمجال محدود، فسأقتصر على دعوة واحدة رأيت أنها أخطرهما جميعاً، شرحها الدكتور بما لا يحتمل لبساً، ذاكرة (أبيات) شعر الشاعر أسجد ريان كتطبيق لها، وسأذكرها هنا بكل سياقاتها حتى تصور رايه كاملاً) وواضحاً، ومحدداً.

يقول الدكتور محمد عبد المطلب:
(المحور الثاني من محاور الخواص الصياغية، هو محور (الأفراد) الذي يكاد يأخذ أهمية

أصدر الدكتور محمد عبد المطلب كتاباً جديداً بعنوان (تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات)، وهو جهد مشكور في دراسة حركة جديدة، اعتمد أساساً على منهج لغوي، نصوي، إحصائي، دون أن يولى الناحية الفنية حقها من الاهتمام.

والكتاب يقدم آراء، وتصورات، وتنظيراً في حاجة إلى مناقشة، وأزعم - مع احترامي الكبير للدكتور محمد عبد المطلب - أن هذا التنظير، وهذه الآراء تشكل خطورة على فن الشعر لا يصح السكوت عليها دون الإشارة إلى ما تمثله من دعاوى

التحدى والمناقشة، ومقتضيات ذلك أن أصبحت المفردة وحدة المعنى، لها حقها المشروع في إنتاجه، واستقلالها بالدقة الشعرية الدلالية، يقول أمجد ريان في (خذى وشمى):

كنته أنحنى والخطر
تنفرج

كنته أنحنى والخللايا تشبه
الروح، والروح، الدهشة،
الحريق

الأشداد، الرشيش،
الفيضان

الصباغة، المتارس، التردد،
التنفرج

اليقظة، التلاطم، الشرخ
التشبيط، الإضرار،

التشابه، الإيقاع

الترقيع، الاصطخابة

الخشن، الشبيق، الشهوة

الأطراف، الحنين، السرج،
الياس

الصور، الملمس

السيجلان، الجمعة،
الابنحاس

يسكن الجبروت

فالمفردات هنا تحوز استقلالية
كتابية، تتوافق مع استقلالياتها
الدلالية بوصفها وحدة المعنى بديلا
عن وحدة التركيب حديثاً، وبديلا عن
وحدة البيت الشعرى قديماً، بل
أصبح مشروعاً أن تستقل المفردة
بالسطر الشعرى بوصفه دفقة دلالية
مكتملة سواء - في ذلك - اقترنت بها
أداة الربط أم لم تقتن لأنها تمارس
فعاليتها في حرية كاملة..... (١)

وحتى لا تسوء جزئيات هذا الرأي
الخطير فسامحوا أن أخص أهم
عناصره:

١ - كانت المفردة مرتبطة بدورها
في سياق التعبير ومدلولها مرعون
بالنظر فيما قبلها وما بعدها من
المفردات.

٢ - أخذت المفردة بعد ذلك
حقولاً لم تكن لها في الدرس النقدي
قديماً وحديثاً، وهي في الإبداع
الشعرى الحدائى استولت وحدها -
دون نظر إلى السياق الذى تقع فيه -
على مهمة إنتاج المعنى.

٣ - يتفق تفرداً بالتعبير وحدها
مع اللحظة الشعرية الحدائية التى
أصبحت لا تحاكى الواقع أو تنقله
ولما تعمل على (إنتاج) هذا الواقع.

٤ - ترتب على ذلك عدم وجود
تطابق ما بين الخطاب الشعرى
والواقع، وأصبحت العلاقة بينهما أن
الخطاب اصبح (يتحدى وينافس)
هذا الواقع.

٥ - أصبحت النتيجة لكل ذلك أن
المفردة المستقلة عما قبلها وعما
بعدها من مفردات قائمة بذاتها
تحمل معناها المستقل وأنها وحدها
حقها المشروع في إنتاج هذا المعنى
واستقلالها (بالدفقة الشعرية
الدلالية).

٦ - تمسكت وحدة المعنى في
المفردة المستقلة، فلمصبحت بديلا عن
وحدة التركيب حديثاً، وبديلا عن
وحدة البيت الشعرى قديماً، وأصبح
لها حق الاستقلال بالسطر الشعرى،
أى أن تشكل وحدها وجوداً يساوى
وجود البيت الشعرى في القصيدة
القديمة، وذلك بوصفها (دفقة دلالية
مكتملة) سواء اقترنت بها أداة الربط
أم لم تقتن (لأنها تمارس فعاليتها
في حرية كاملة).

والفكرة في جعلها أن المفردة
الواحدة عالم إبداعى مستقل
منفصل عما قبله من مفردات وعما

بعده كما يعلن الدكتور عبد المطلب في ثقة، ووضوح، وتحديد.

ولننتظر إلى بيتين من (قصيدة) أمجد ريان:

الروح، والروح، الدهشة،
الحرق
الأشدائد، الرغيش،
الفضائل

إن كل مفردة من هذه المفردات لها دلالتها الخاصة المستقلة، والمفردات الأربع في السطر الشعري يجمعها رابط فهي لا تشتبك في سياق تعبيرى يؤدى فكرة متكاملة، أو صورة تامة، وهى الطريقة الطبيعية لآداء المعانى والصور والأفكار، وهى الطريقة التى طورها الإنسان عبر أجيال وأجيال للوصول إلى التفاهم المشترك على مستوى الحديث اليومي أو التعبير الأدبى الرافى، فالتى لا تستطيع أن تقول لصديقك مفردة (زوجتى) وتسكت، أو مفردة (الطعام) وتسكت، فمديحك لن يفهم ماذا تريد أن تقول.. لقد وضعت فى مشكلة... هل تريد أن تقول له أن زوجتك مريضة؟ أم أنها فى السوق؟ أم أنها سافرت؟

وهو أيضاً لا يفهم ماذا تريد قوله حينما تقول (الطعام) وتسكت، هل يريد إلهامه أنك جائع؟ أم أنك تدعوه إلى تناول الطعام؟ أم أن الطعام فاسد؟

وأنت على مستوى التعبير الفنى الرافى (وافتراض أن قصيدة أمجد ريان تمثل هذا التعبير) لن تفهم ماذا تريد أن ينقله إلى القارئ حين يقول مثلاً:

المباغطة، المنارس، التوجد،
التلوح فلو اخترنا مفردة (المباغطة)، والدكتور عبد المطلب يقول إن المفردة أصبحت (تستولى على مهمه إنتاج المعنى)، وأنها تستقل (بالفكرة الشعرية الدلالية)، وأنها (تحوز استقلالية كتابية)، فإنا لن نفهم الشاعر حين قال (المباغطة)، على الرغم مما خلعه الدكتور عبد المطلب على المفردة عامة من إمكانيات تعبيرية خيالية تفوق ما تؤميه قصيدة كاملة من معين الشعر كما تؤكد الجمل التى مرت بنا والتى اقتطفناها من كتابه، فالتى لا نرى ماذا يريد الشاعر أن يقول: هل يريد أن يخبرنا أن (المباغطة) وسيلة النصر فى الحروب؟ أم يريد أن

يقول إن المباغطة بخبر مؤلم كاتب تنثير الأعصاب؟ أم أن المباغطة من قاطع طريق تعرض له قد الجمته فلم يصرخ طالباً النجدة؟

إننا لو حنا نستنتج ماذا يريد أن يقول لأعيننا المحاولات، وطبعى أن الشعر ليس فوازير رمضان وأن القارئ لا يمكن أن يقف أمام كل مفردة من مفردات قصيدة أمجد ريان وأمثالها يفكر فيما كان للشاعر يود أن يقوله عبر مفردته التى تمثل عالماً شعرياً مستقلاً قادراً على التعبير كما صورها الدكتور عبد المطلب، وهى مع تلك عاجزة، فاصرة عن الوفاء بأى معنى إلا معناه القاموسى الضئيل المحد الذى عرفه الناس والمسألة ابتداء يدرسها طالب المدرسة الابتدائية، فهو يتعلم أن (الجملة المفيدة) مكونة من مبتدا وخبر، فلو قال (المباغطة) وسكت، فلن تكون هناك (جملة مفيدة)، فحتى يفهم المخاطب الذى يوجه إليه الكلام، لابد من وجود خبر حتى تصبح الجملة من كلام الأميمين، فيقال مثلاً (المباغطة قاتلة)، أو (المباغطة طريق النصر)، هذا موقف القارئ لقاء مفردة واحدة من مفردات قصيدة ريان، فما بالك بما

تبقى منها؟ إنه لو راح (يَهْزُر ويَهْزِرُ)
- مثلما فعلنا مع واحدة منها - فى
بقيتها لفقد عقله!

إن اللغة فى أول أمرها كانت
صيحات تطورت إلى كلمات، ويرقى
العقل الإنسانى اتسقت المفردات
وأخذت أماكنها حسب مدلولاتها
لتكوين معنى عام، أو صورة شعرية،
لا تستطيع المفردة الواحدة أن
تؤبىها لأنها ستظل عاجزة
لاقتضابها على دلالتها الواحدة
الضئيلة، ولو عدنا إلى السطر
الشعرى (الروح)، والروح الدهشة،
الحريق)، لن نفهم أو نتخيل أو ندرك
فكرة عامة، أو صورة شعرية
متكاملة، فكل مفردة وجودها
الدلائل الخاص المستقل عن غيره،
ودلالات المفردات الأربع المكونة
للسطر الشعرى لا تشترك فى أداء
معنى عام، ولا تتفق لأداء (مفهوم)
معين، وهى أيضا لا (توحى) بشئ
إن كان كاتبها يقصد (الإيحاء)،
لأنها عاجزة عنه.. فمماذا يكون
الهدف من كتابتها؟

السطر الشعرى يفرض علينا
فى هذا الموقف أن نتعامل بالتقسيم
مع كل مفرداته الأربع، ونحن

مجبورون على أن نفهم معنى كل
مفردة على حدة، ولما كانت معانى
المفردات مختلفة، ولا رابط بينها،
وكل معنى منها يخاضع الآخر، إذ لا
اتفاق بينها لاختلافها الدلائلى،
سنحس - بعد محاولتنا المهرقة
بحسبنا عن فهم مقنع لما نقرا -
بالصيرة، والتشتت، لننتهى إلى
إحباط اليأس.

ولست أدري ما الذى يدفع
شاعراً إلى مثل هذا الخرس، هل
يريد الصوبة إلى بدائيات الإنسان
الأول حين كان عاجزاً عن نقل ما
يريد إلى الآخرين فكانت الإشارة، ثم
الصيحة، ثم الكلمة.. لماذا يرجع إلى
حياة هذا الإنسان البدائى فيقتصر
على ملول المفردة الواحدة، مثلما
كان جده الأول يفعل فيقول عاجزاً
عن الإقصاح المبين: امرأة...
شجرة... أسد... ولا يزيد!

إن شاعر هذا الشكل الجديد
أكتفى بما يشبه لعب الصبى
الصغير على شاطئ البحر حين
يجمع القواقع والمحارات المختلفة
الأنواع والأحجام ويضعها بجوار
بعضها، ذلك أن الشاعر قد اقتصر
عمله على ذلك فالمفردات هى التى

تقدم إمكانياتها الشعرية - كما
شرحها لنا الدكتور عبد المطلب -
وكل مفردة لها واقعها الخاص، هنا
سيصبح لدى الملقى عوالم شعرية
مختلفة عديداً هو نفس عند
المفردات المتجاورة، وهنا أيضا
سيغرق هذا الملقى فى بحر من
السك واللبن والتمر هندي..!

ولعلك تحس بهذا البحر
الخرافى وأنت تستحم فيه وتسبح
عندما تقرا قول أمجد ريان:

التمشيط الإشراف، التشابك،
الإيقاع

التوقيع، الاصطخاب

الشمس، الشهبى، الشهوة

الأطراف، الحنين، الهرج، اليأس

من يقول - غير الشاعر والدكتور
عبد المطلب - أن هذه المتواليات اللفظية
العشوائية تكون عملاً شعرياً
محترماً؟ وهل هذه المتواليات
العشوائية (تنتج واقعاً) جديداً وهى
لا تحاكى أو تنقل الواقع، بل تفرز
عليه علاقة (قائمة على التحدى
والمناقضة) كما يقول الدكتور!

أى تحد ومناقضة بين الواقع
وبين مفردات لا تملك إلا معناها
المحدود الضئيل؟

وما هذه الحرب التنافسية بينهما؟ إن هذه الحرب لا توجد إلا في العلاقة المريضة بين (الواقع) والإنسان (المجنون)، ذلك أن يتمدى هذا الواقع ويخلق واقع الخيالي الشخصى ليندمج ويعيش فيه، وأظن أن الشعر أبعد ما يكون عن ذلك، ولكنها الأراء المستوردة تنقلها عن الآخرين دون تكبر لخصوصية أبناء، وخصوصية الإبداع الشعرى عامة.

إن كتابه (قصيدة) المفردة الواحدة التى تخاضع ما قبلها وما بعدها من مفردات، عملية تطبيق تقوم على الاشتغال والكذب، والاستهانة بالمتلقى، والفن، وما يجب أن يكون لهما من احترام، وهى أولا وأخيرا لا يمكن أن تقدم تجربة إنسانية تثرى وجدان المتلقين، وقد قيل إن النص الأدبى رؤية جمالية لغوية، فإذا طبقنا هذه لفظة وجدنا قصيدة المفردة المنعزلة لعباً بالألفاظ وتخريفاً، وتشويهاً لكل ما استقر فى وجدان الناس، وما تمسكه من للفن الشعرى الرافى الذى لعب بوره بعيداً عن التعرف الشكلى، فعَمَقَ العصر الإنسانى، وارتقى بالأنواق، وأتاح متعة للرحلة لاكتشاف العالم والنفس البشرية عبر اللغة يشكل

منها فنان عوالم فذة تسبب إليه لانتها تحمل طابع روحه.

لقد كانت الرمزية باباً للحلم والتكثيف للشغاف، وكانت الواقعية الحلم المتجسّد، وإدراك حقائق الواقع والأشياء، وكانت المروية هنيئنا، وكوايس لقوية، وجاء شعراء الهدنة بمفاهيم وتطبيقات فرنسية ترجمها أنونيس، فتبادوا فى تداول المسازات، وغالوا فى فانتازيا الشكلانية، وعادى بعضهم المنطق الفنى السليم فى إبداع القصيدة بكتابة قصيدة المفردة المكتفية بذاتها، تلك التى يجمع الشاعر مفرداتها كحاطب الليل، وجاء النقد الحداثى فشرح، ومدح، وجامل، وجمل من هذه المفردة قصيدة صغيرة داخل القصيدة الأم، التى أصبحت مهرجاناً شعرياً يجمع قصائد صغيرة متجاوزة متعددة لا علاقة بينها، وأصبح الشاعر فى الهامش، لأن اللغة عبر مفرداتها هى التى تتحدث وحدها فى هذا المهرجان الشعرى للصغير أمام المتلقين، واكتفى الشاعر للكسول بقوله مفتخراً: أنا جامع هذه المفردات وقد يعترض واحد من حضور هذا المهرجان الشعرى

فيقول: مالنا وهذه القصيدة إن كان بعضنا يحب أن يرفه عن نفسه بقرائتها، فالمفردات الموجودة فى المعجم - أى معجم - تقوم مقامها، مادام لكل مفردة منها - بداهة - دلالة تختلف عن دلالة أخواتها حتى المفردة الثابتة من جذر مشترك وهى بطبيعة طباعتها التنازلية تحتل كل واحدة منها سطرًا، هنا تنطبق المفاهيم التى حددها الدكتور عبد المطلب، وهنا أيضا يصبح المعجم ديوان شعر كبير بدون شاعر، ولا حاجة لنا فى هذه الحالة - لشعراء الهدنة!

وقد خطرت لى أن أكتب قصيدة حدائثية من هذا النوع لا لشيء، إلا لأثبت أن هذا التطبيق لا يستغرق إلا ثلث ساعة من الزمن، وهذا ما حدث فعلا، وقد كتبت - فى هذه القصيدة - أكثر تجديداً حسب المفهوم الحداثى الذى قمه الدكتور عبد المطلب حين قال (وفى هذا التوجه الصياغى، أصبحت المفردات كلها صالحة للشعرية، ما كان منها مهجوراً أو مستعملاً، ما كان فصيحاً أو عامياً، ذلك أن مفردات الحياة اليومية أصبحت خاضعة للشعرية، والتعبير عنها يتم بدوال تنتمى إليها دون

خوف من مسقولة الا بتذال أو
الركاكة... وبادات القاعدة النقدية
الحداثية تقول إن المفردة المهجورة
الغليظة مثل المفردة الرقيقة
المعاصرة المانوسة، فقد ذكرت بعض
المفردات القاموسية المهجورة ومنها
مفردة (الفرقوع) التي استعملتها
في القصيدة، واخترتها عنوانا لها
حتى يرضى على الحداثيين، وعلى
القراء أن يرجعوا إلى المعاجم
والتيعة هنا على الدكتور عبد المطلب
فهو السبب في تعجبهم وكفاحهم في
سبيل معرفة دلالات هذه المفردات
الموميאות.

على أنني وإن استعملت بعض
هذه المفردات الموميאות مازلت
أعجب من وجودها في بعض قصائد
الشعر الحداثي نفس العجب الذي
يتملكني حين أرى مفردة (بارجة) و
(بوارج) مفتشورة في بعض هذه
القصائد، ولست أدري من أين أتت
وقولا أنها بعيدة عن موضوع هذا
المقال لنذكر لها نماذج.

وأرجع إلى المفردات الموميאות
التي يجعلها المثلثون المعاصرون
وأعجب لبث الروح فيها والقصيدة
الحداثية يلفها الغموض، فهل نحن

في حاجة إلى غموض جديد تضيفه
هذه المفردات الميئة

إن لكل عصر لغته الخاصة...
مفردات تموت... ومفردات
تستجد... ولكن يبدو أن المسألة
مخالفة لمجرد المخالفة، لأن الرأي
المعروف السليم هو استنكار
استعمال المفردات التي هجرتها
أجيال متعاقبة، وهو اختيار حر
قامت به أنواق الأدباء والشعراء
خلال عصور متطاولة إلا أنواق
شعراء الحداثة ونقادهم..!

وهاي قصيدتي التي اتجاوز
فيها - مشاركا شعراء الحداثة - كل
الشعر القديم والحديث:

المرقوع

اعطيني ما أخذت

وها أنا أتابع السفر

الجسدني، والكواكب،

الترقوع

البلب، والضباب، والسيارات

الفرار، التراحم، الرعديد

الكماطة المطولة

الجزع، الأتراك والجبر

المجد، والجواز، الأزقة،
والعشابة

الضمة، النهار

الحاسة، الكسر

النزير، الشخصيات،

والدروع

السحب، والبربر

والأسل

وها أنا أتابع السفر..



إن تكوين قصيدة على غرار
قصيدة أمجد ريان وقصيدتي
(المرقوع) عمل آلي، ساذج لأروح
فيه ولا فن، وهو تكلمة للاتجاه
الشكلي المبني المعروف عن قصيدة
الحداثة، فالشاعر بعد ٢٥ عاما من
ظهور شعر الحداثة والحداثيين
مازال يلعب بالألفاظ دين مدف،
وبدون فنية هي محك الشعارية، هذه
الفنية التي تظهر خصوصية تجربة
الشاعر، كما تظهر تقدر إدراعه
المقسم بطعم شخصيته - إن صح
التعبير - هذه الخصوصية الدالة
على الأصالة، والتي تختلف - بدهاء -
من مبدع إلى آخر، ونحن نفتقد

فى شعر المداثة، وعلى وجه الخصوص فى قصيدة المفردة المحبوسة فى السجن الانفرادى، من هنا كان تشابه وجوه الشعراء لتشابه وجوه القصائد، بعد أن أصبحت كتابة القصيدة سهلة سهولة قولنا
(السلام عليكم)!!



كنت أنهيت المقال بالسطر السابق، ولكننى قرأت بعد ذلك قصيدة لبهاء جاهين فى الأهرام (العدد الصادر فى ١٩٩٥/١٢/٢٠)

الهوامش:

(١) تقابلات المداثة فى شعر السبعينيات - ص ٦٧، ٦٨ .

عنوانها (فى ذكرى ميلاد صلاح جاهين الخامس والستين... قرأت فيها شعرا جميلا، عذبا، صادقا، مؤثرا، يرتقى إلى مستوى الشعر العالى فصيحاً وعامياً، ولست أطلب من القراء الموازنة بين الأبيات التى اخترتها من القصيدة وبين قصيدة أمجد ريان، فإننى إن فعلت أكون قد امتهنت قصيدة بهاء، ولكننى أقول لنحاول التجربة فى موضوعية، لنقرأ قصيدة ريان الملفقة، وأبيات بهاء صاحبة الشاعرية الحقة، ولنسأل أنفسنا أى الشاعرين أثار فىنا متعة الشعر الحقيقية؟

وهذه أبيات بهاء جاهين التى تتحدث عن والده الشاعر الكبير الراحل:

فكينة زراير صدرى واهنا
نسى دنيا

يمكن تأخذنى الريح

تأخذنى سماء

بين قائل نسيته

وهو ميم ينسأه

حتى هوارى السيدة فاكره

أنا هي كلمتى ميتة

وهو ميتة.. كل حرفه هياء..



محتوى الشكل فى الرواية العربية*

خصوصية الأدب العربى، ربما يرجع ذلك إلى هذا الانبهار بالنموذج النقدى الأوروبى، دون محاولة للتشكك فيه، وأصبحنا لا نلاحق التطور للنهل المتسمارع تسارعاً شديداً فى المشهد النقدى العالمى، دون وقفة للتأمل، ومعرفة الذات النقدية، حيث أن الآخر النقدى قد هيمن عليها.

يحتوى الكتاب على أربعة فصول، أولها يتناول محتوى الشكل بوصفه جانباً نظرياً لدراسة الأدب، حيث يتعرض المؤلف إلى الصراع النقدى الذى كان سائداً فى مستهل



النظريات، ودون محاولة لتفكيك عناصرها، ثم إعادة صياغتها ودمجها فى نسق منهجى يحمل

محتوى الشكل مشرووع منهجى ممتد، يضع نفسه فى أسئلة إشكالية متعددة، تجسد أزمة النقد العربى الراهنة، والثقافة العربية فى الوقت نفسه، يحاول صاحبه د/ سيد البحرأوى أن يهيم ميداناً متسعاً دقيقاً لدراسة الأدب، الذى طالما عانى من عدم وجود منهج عربى لدراسته، حيث وقع تحت تأثير المناهج الغربية - بسلطة التبعية الذهنية - والتي بها وقع النقد العربى فى شرك الاستهلاك النقدى، دون تصفية للمحمولات الأيديولوجية التى انطوت عليها هذه المناهج وتلك

* تأليف د. سيد البحرأوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القرن العشرين، بين التيار الاجتماعي والماركسي من ناحية، والتيار الشكلي الجديد والبنيري من ناحية أخرى.

فقد كان التيار للماركسي مهتماً بمضمون العمل، وبالتفسير الخارجي له، وذلك بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية والسياسية للادب، وعلى النقيض، كان الشكلانيون مهتمين بالتجليل النصي والشكلي بصفة خاصة، وهكذا، ظل طرف [الشكل، النص، الداخل] يظلب على التيار الشكلي، بينما ظل طرف [المضمون، السياق، الخارج] غالباً على التيار الاجتماعي، ثم يقدم المؤلف رأياً مفاده، أن محتوى الشكل في العمل الفني، ليس إلا نتاجاً لعملية طويلة، ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام، وما تحمله من محتوى ودلالة خارج العمل، ويبن ما يعطيه لها الفنان داخل العمل حسب رؤيته الخاصة.

وتتمتع أهمية محتوى الشكل إلى محاولات متعددة في مختلف الفنون، والظواهر الهيكلية، وهي أكثر وضوحاً في الأدب، لسبب رئيسي،

وهو أن اللغة في الأدب، تكل دلالات متواضعة عليها، أما في فنون أخرى كاللوسيقى، والفنون التشكيلية فهما نموذج أدق للقول، بأن الفن هو شكل دال.

ثم يتعرض المؤلف في الفصل الثاني إلى نشأة الرواية في مصر في النقد الحديث، فنجده يقرر أن دراسة نشأة الرواية العربية، تعنى دراسة كل ما هو حي ومعاصر، ومعتمد الألف، سواء في الإبداع، أو في النقد. وهي تعنى دراسة البحث عن هوية روائية: أي رواية مصرية أو عربية، مؤيداً ذلك بالكثير من الآراء التي توضح أن هذا الموضوع كان مطروهاً منذ سنوات، ومن هذه الآراء، ما كتبه عيسى عبيد في مقدمة [إحسان هانم]، وما كتبه إبراهيم المصري في مقالة طويلة يوضح فيها أزمة الكاتب الروائي في مصر، وكذلك محمد حسين هيكل الذي يقدم تحليلاً في كتابه «ثورة الأدب»، مضمونه أن القصة في الأدب العربي الحديث باتت تستلهم القصة الغربية مقلدة إياها في صورتها، ثم ينتقل المؤلف في سياق عرضه لتلك الآراء، إلى آراء أخرى في القضية نفسها، فيقدم رأى

توفيق الحكيم في مقالته «الرواية أصيلة في التراث المصري، حيث يقرر، إن جسر التطور في الرواية من العصور القديمة إلى مسارها الجديد، بدأ من حيث عيسى بن هشام المويلحي، ثم زينب لهيكل ١٩٢٤، مسجوراً بالأيام ١٩٢٥، وإبراهيم الكاتب ١٩٢٦، وعمادة الروح ١٩٢٧، إنتهاءً بدعاء الكروان ١٩٣٤، وفي هذا المجال، يتساءل المؤلف عن مدى العلاقة بين المويلحي وهيكل، وكذلك التناقض في أن زينب هي أول رواية القنوت من الأسلوب الروائي العالي وأيس المويلحي، وهنا يفصل القول، بأن المصود النقيضة لمصالح الرواية، باعتبارها نوعاً أدبياً، غائبة عن النص، كما أن الوعي بطبيعة التاريخ قد غاب في تلك الفترة، والنتيجة هي خلط الآراء التي أثرت تأثيراً ضاراً على الدارسين المحدثين لقضية الرواية، والذين أخذوا هذه الآراء مسلماً بها دون النظر إليها وتفحصها بالرأى المضاد، أو كما يُعرف الآن وينقد النقد، مما جعل الكثيرين من النقاد يقعون في أحجوبة الموازنة بين التطور الأدبي الحديث، والتطور العربي في الرواية، وروا أن الرواية هي

نتاج المجتمع الرأسمالي والطبقة البرجوازية التي احاطت بها بعض الإشكالات، التي اجهضت تطورها الطبيعي.

ويعرض المؤلف فى الفصل الثالث، لدراسة محتوى الشكل فى حديث عيسى بن هشام، حيث يبدو الصراع قائماً بين المقامة والرواية اوضح ما يكون فى مستوى لغة الكاتب، ويوضح أن الصراع بين الأسلوب التراثى القديم والأسلوب الحديث موجود على كافة المستويات اللغوية، بدءاً من الجملة، حتى الفقرة فى النص.

وهذا ما يدعو إلى القول، بأن الكاتب قد أكثر من استخدام الحيل البلاغية المعروفة مثل السجع، والجناس، والطباق على مستوى الجمل، أما على مستوى الفقرة فقد أكثر من الاستشهاد بالنصوص التراثية خاصة فى الشعر، وكل هذا بشكل متعمد، يؤدى إلى التطويل فى النص دون داع واضح لذلك، ثم يعقد المؤلف مقارنة بين المقامة

والرواية موضعاً أن المقامة نشأت لتعليم اللغة، والتكسب، والتعبير عن الاحتجاج الاجتماعى لبعض الفئات الهامشية. فى المجتمع العباسى - التى عانت من تسلط الحكام فى تلك الفترة، بينما الرواية تحتاج إلى اتساع الفضاء الروائى، حتى تستوعب إمكانية تجسيد الأشخاص للأحداث، فى لغة رصينة غير متكلفة، وعلى هذا، فالحديث عن عيسى بن هشام فى إطار نشأة الرواية، يعتبر حديثاً لا علاقة له بالواقع الذى أنتجه، ولا بقواعد الكتابة الروائية الصحيحة.

وفى الفصل الرابع، يطرح المؤلف سؤالاً مهماً حول مدى إمكانية اعتبار زينب أول رواية مصيرية، ليقدم الإجابة، بأن هيكل كان متأثراً بالروايات الفرنسية، لكن لم يستطع تجايز التأثر بالاستفادة منه بالمعنى الصحيح، بل إنه عاش بعض التبعية الذهنية للمقاصص الفرنسية، لذلك لا تعتبر زينب هى أول رواية مصيرية بالمعنى المتعارف

عليه للرواية.

ويختتم المؤلف بحثه الشيق بملحق مهم يتضمن نصوصاً حذفت من الطبعة الثالثة لحديث عيسى بن هشام، متطلة فى فضل علماء الدين، وفضل الأمراء وأبناء الأمراء، ثم الصفحة الأخيرة من الطبعة الثانية، التى أضيفت إلى الطبعة الرابعة وما تلاها من طبعات، وهو مسهود محمود فى هذا المجال، وعمل غير مسبوق لدارسى حديث عيسى بن هشام.

ولكن ثمة طريقاً واسع المجال مازال ينتظر صاحب محتوى الشكل وتلاميذه، حتى يكتمل هذا المشروع المتسرامى الأطراف، لفك بعض معضلات متوارة ليس فى مجال الرواية فحسب، بل فى مجالات أخرى واسعة وقعت تحت أسر تبعية الغرب، ونحن فى انتظار الخروج من هذا الأسر بفضل هذه الجهود العربية النابئة من أبناء وطن منتقم إلى ثقافته، معترى بها.

إصدارات جديدة



دياب ، كما أن الباحث وجهته مجموعة من النقاط ، منها درجة تأثير كل من التصورات الدينية والأخيلة الشعبية والتراث الشعبي في تشكيل نموذج المخلص ، بالإضافة لمجموعة من الأسئلة حول العلاقة بين تجسيدات المخلص في الأعمال الإبداعية ، والتحولت الاجتماعية .

الأرواح البيضاء - حسين القهواجي :

«قصائد للضيان والتلاشي في هيامات النور» هكذا اختار الشاعر التونسي عنواناً فرعياً لعمله الشعري ، مستهيناً عذابات ابن مقلّة الخطأ ، وفريد الدين العطار وعبد الكريم الجيلي (المتحرف) وإبي

إنتاج القدس بعلاقة تنافسية ، فإنه يجيء به ممزوجاً وكوليسيه : «لاتخلّ بهز جنعمها فيساقط الحما أبيض أبيض/ كان رعب» / يعود به محمولاً على الصدى» .

المخلص والضحية - محمود نسيب :

لم يسع الكاتب إلى صياغة أجوبة بقدر ماكان يطرح إلى إثارة أسئلة وإشكاليات حول المخلص مُعَدّاً في رؤية عالم خاصة بفرد أو جماعة تستشرف الخلاص الفردي أو الجماعي ، فهو لم يستند في اختياره للمخلص كجبال ترابجيدى وقد قام بنطبق تلك الرؤية على أعمال مسرحية ليدعّن كبريّن مثل صلاح عبد الصبور ومحمود

تعاشيق - جهاد هديب :

عن دار «أزمة للنشر» بالأردن صدرت هذه المجموعة الشعرية ، والشاعر لا يحتسب بالشعبيج ، هناك فقط هداة تنبسط على وجه الحياة ، وعزلة مدروسة ، إنه شعر ملآن بنبأ القمة ، وكثافة تعتق الشاعر ، وأفاع عمية تشبه الفجر ، ونحن أسن من أين تسري كل هذه المسرداوية إلى صدور ولغة .

الشاعر ؟ هل هناك علاقة بين كل هذا وميلاده في ١٩٦٧ ، إنه يكتفى أن يفقد نفسه: «هذبل الوقت في ساعة العائظ / كذلك الوسادة ، إنها تشقى الأرق الذي تسرب إليها» حتى عندما يعيد الشاعر



رحلة إبداعية جاوزت ربيع قرن كان
المصداق موكلاً في ثلاث مجموعات قصصية
«الزجاج» و«رحلة الليل» ثم «شمس الصباح
البعيدة» التي صدرت مؤخرًا عن الهيئة
العامة لقصور الثقافة. وقد تعامل عبدالله
خيرت مع اللغة من خلال ميزان حساس
يعادل بين الشاعر والمفردات، وعلى هذا فقد
أجهر أفكاراً قصصية كثيرة لأن
يسعى حتى يسأله كان ينف حائلًا بين
الوقت وبينه، ولذا جاءت هذه المجموعة في
سبع قصص تشتغل في أغلبها على عامل
الزمن - زمن تقديم يميناً داخل وصول
الشخصية الساردة، وزمن جديد تعيش فيه
مُفصِّل، لدرجة أن السرد بين الماضي
والحاضر تفسح، ففي قصته «شمس
الصباح البعيدة» يستخدم ضمير الغائب
مدْعماً غياب شخص القصة عن حاضره
فهو يرى شمساً لم تطلع، ويقرأ جريدة
قديمة، وهناك دائماً مقارنة بين زمن الآباء
بجيتهم، وزمن الأبناء بانغلات معايير القيمة
والقيم

الجنون» في ١٩٨١، وهو في «جبال» يعبر
النفس من التجريد كسمة أساسية لازمة
أعماله السابقة، بينما يعقل الهامشي في
هذه المجموعة متن النص بعد أن يمنحه
شعرية خاصة تنأى به عن الابتدال.

ونحن نجتاز معه برادى وصمغى،
ونصطدم بجبال توظف ذاتا تستفيق على
إحباطات وأحلام غير محققة: «ستعلم أن
هناك مستقراً وكتيباً/ وربما ثورات تقلب
وجه العالم/ فمضيت تاركاً كل شيء
وراء» ويصوت ممتزج بالمرارة بضع
الشاعر لروح اليأس: «هكذا / من غير
أحلام ولا معجزات / مجهولون في أرض
الله والبشر/ الأرض ... يكفي أنها تسمع
لسرير وقبر / وبينهما ضحكة سوداء».

**شمس الصباح البعيدة —
عبدالله خيرت :**

فلماذا تفقد الأساس حياتها حين
تبتئها الكلمات؟ إن طرح السؤال على هذا
النوع فيه تفسير لفة إنتاج الكاتب. فعبّر

نواصير وفان جوخ في ست قصائد تتخذ
من كل شخصية قناعاً يرى الشاعر من
خلفه تراجمها حاضراً الجماعية : «تاريخنا
مصاحف مخضبة بالدماء / وفقهاء
عصبيون إذا سمعوا عديل الورقاء / قالوا
هي العفقاء».

خماسين :

كتاب غير دورى باتى من الإسكندرية،
عاكساً جداً طبعاً، وصورة صادقة لحركة
الثقافة المستقلة في الأقاليم، ففي الكتاب
كم هائل من الخصوص التي تطمح إلى
تحقيق شعرية مختلفة. وقد تنوعت تروبيات
الكتاب بين قصة وشعر ومسرح ودراسة
نقدية غير أن أبواباً أخرى فُقدت مسير
وجودها، وتسميتها بالكتاب.

جبال - سيف الرحبي :

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر
ببيروت صدرت هذه المجموعة الشعرية
لشاعر مازال يواصل رحلة الإبداع الوعرة
عبر مسيرة طويلة بدأها بديوان «نورسة

المهرجان التجريبي ودوره الثامنة

العروض المسرحية :

اتسمت عروض المهرجان المسرحي وقد مثلت ثلاثاً وأربعين دولة - بمستواها الإبداعي المتفاوت في الدرجة الفنية على مستوى التقنية أو المنهج أو أسلوب التناول والتأويل ، بل في درجة تفهم «التجريب» داخل المادة المسرحية المعروضة ، وبغير ما لا يقل عن خمسة وثلاثين عرضاً مسرحياً نكتشف من بينها تجارب مسرحية هامة لاتزيد عن عدد أصابع اليدين ، يمكن أن يعتقد بتجريبها ، من بينها العرض البولندي «كارمينا بورانا» ، والعرض النمساوي «تيتيانا» ، ومن هولندا «الرجل الذي تمنى» ، ومن سويسرا

اللاتينية لدى مبدعيه ونقاده، واتجاهات التجريب فيه والتيارات المعاصرة . وقد تحدث عن هذا المسرح مشاركون من المكسيك وكوبا والبرازيل وأرجواي والأرجنتين . أما المحور الثاني فكان عن مسرح أمريكا اللاتينية لدى مبدعي ونقاد أوروبا والولايات المتحدة والعالم العربي من المغرب وبولندا وإيطاليا وسوريا وإنجلترا ومصر وتعود أهمية هذين المحورين ، أنهما مهداً لرجال المسرح من المصريين والعرب والأجانب التعرف على مسارح قارة أمريكا اللاتينية . وهو جانب مجهول للكثير من هؤلاء المسرحيين .

المهرجان المسرحي التجريبي في القاهرة عمره ثمانى سنوات، وهو تجمع للمسرحيين : مصريين - عرب - أجانب . ونقطة التقاء لمختلف التيارات والاتجاهات المسرحية، إنه محاولة للتلاقى والتحاور والنقاش . وربما يكون طريقاً لتبادل الخبرات والمعارف . في دورته الثامنة يقدّم ملتقى لثلاث وأربعين دولة من مختلف دول العالم، لفترة زمنية هي أحد عشر يوماً تعد سوقاً للفرق المسرحية التي تعرض سلمها الفنية وتتبادل الخبرات والاتفاقيات .

أهم ما يميز هذا المهرجان - في نظري - هو محوراه الأساسيان . المحور الأول حول مسرح أمريكا



معرض المسرح البولندي

أساس مستين لتكوين العرض المسرحي - واستبداله بمفردات العرض المسرحي الأخرى ، قد تسبب عنه ضعف في بنية العرض نفسه؟

الم يعد المسرح هاجسا جميعا يستثير ذات المتلقي ، ويستغفر النفس للتساؤل عن معنى الحياة

ورغم أن هذه العروض التسع تمثل مدخل للعمل المسرحي إلا أنها تطرح تساؤلات حول مصطلح التجريب ذاته ، وتدعونا إلى وضع هذه التساؤلات فوق ساحة النقاش .

فهل المسرح العالمي اليوم بافتقاده النص المسرحي - وهو

«كتاب التأويلات» ومن سنغافورة «أحفاد الأدميرال» ، ومن رومانيا «بانثوميما» ، ومن جنوب أفريقيا «قطا - موسيقى البلوز» و «المجداف والزهرة» عند التشيك ، «والمعيد» من مصر «والكراسي» من لبنان .

وجوه الوجود الإنساني؟

أفى ظل التقنيات الحديثة ، ينسحب المسرح إلى الوراء ، وتقدم وسائل الإعلام الأخرى من تلفزيون وشرائط فيديو وسينما لتحل محل التجربة المسرحية ؟!

يجيب المهرجان الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثامنة على بعض من هذه التساؤلات ، لكنه يتوقف عن أن يمنحنا الإجابة العلمية عن البعض الأهم .

فالتجريب ينظر هنا داخل هذه العروض بعين نحو الكلمة ، باعتبارها وسيلة ووسيط للعمل الفني ، وبالعين الأخرى للفنون الموثية والسمعية : يستقى منها تجربتها المسرحي الجديد ، وتطبق هذه الرؤية على تلك العروض المسرحية التسعة ، التي تحدثنا عنها سلفاً .

**بعض عروض المهرجان المتميزة
«كراسي لبنان وعبيثتها»**

تقدم فرقة مسرح بيروت تجربة هامة تدل دالة مؤكدة على أن لبنان في تجاربه المسرحية يمثل علامة مفصّلة من علامات المسرح العربي ومع أن هذا العرض المسرحي «الكراسي» لم يفز بأي جوائز المهرجان ، إلا أنه ينتمي إلى

العروض المسرحية التجريبية الجادة التي نستقبلها بكثير من الحفاوة والتقدير ، سواء على مستوى التعامل مع التقنيات الحديثة واستخدام أبسطها ، أو على مستوى تأويل لغتها المسرحية الجديدة واستنباط أجمل مافيه .

لا ينبع تجريب هذا العرض المسرحي اللبناني من مفهزه الإنساني الرمزي الفاضح فقط ، ولا من استفادة المخرج من مبادئ العبيثية/ الكلاسيكية بعد إعادة صياغتها فحسب ولا حتى من مجرد الأداء الجيد الموفق للممثلين البطلين فقط ، بل إنه يأتي كذلك من التجريب الناشئ عن تناول هذا الموضوع بدقة عبر مفهوم عصري وبلغة جديدة تضرب بهذا العبيث الشكلي عرض الحائط ، وتحيل إلى رؤية فلسفية يومية ، تنزع من العبيث غموضه ، وتجعله رؤية حياتية يومية منطقية

مصر في معيها ما بين الطوق والأسوار

عن رواية يحيى الطاهر عبد الله وإعداد سامح مهران وإخراج ناصر عبد المنعم ، نشاهد محاولة تجريبية أخرى لدارماتوجية العمل الروائي ، للأخذ منه بما هو أكثر جذبا وإبهاراً للعيون عبر ما يطلق عليه مجازاً بالأصالة . فالمسرحية

تقدم علامات وطقوساً ومشاهد استرجاعية من الرواية المصرية الرائقة ليحيى الطاهر .

وتنبع أهمية هذا العرض المسرحي - في ظني - في أنه يطرح على مستوى لغته المسرحية توازوا ما بين المادة الروائية / الدراماتوجية ، ومفردات العرض المسرحي . ويكاد العرض المسرحي في مجموعه أن يصل إلى تقديم حالة طقسية مصرية قديمة يشوبها التفاوت والفرق في الطرح ما بين الدلتا والصعيد والنوبة ، وكان العرض يريد أن يقدم كل شئ في جولة سياحية مصرية . ومع ذلك فالعرض في ذاته يقدم لنا محاولة في كيفية الاستفادة من الشعائر الطقسية ، كمدخل يؤهل بنا لاقتحام المرجعية الطقسية التابعة من تراثنا للعودة إلى الأصالة الإنسانية .

أما قيمة المعيد «المسرحي» من إعداد سامح مهران ورؤية ناصر عبد المنعم فهي مغامرة التجربة المسرحية في الولوج بجرة داخل العالم الروائي المركب عندما يُتحم ليستحيل عملاً مسرحياً . ويكفي المعيد والمخرج المغامرة وروح الاستكشاف ، لكنها مغامرة تحتاج إلى التوقف النقدي الدؤوب عنها .

جنوب أفريقيا والكابريه السياسى.

قدمت فرقة «منظمة ساميلورى المسرحية» العرض المسرحى «قطار موسيقى البلوز» ، ويصور العرض المسرحى حصال جنوب افريقيا وحاضرها ويلقى الضوء على الصراع الدائر فى مجتمع يتغير تركيبه الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى سرعة لاهئة . يمثل هذا العرض المسرحى - الذى تقوم بنيقته على «النمر» المسرحية ، واللوحات القصيرة السريعة رؤى أربعة ممثلين شباب يغيرون من أدوارهم ، وينتقلون فوق خشبة المسرح من مكان لكان ، ومن زمان لزمان . يرتدون كافة أقنعة الأدوار التى يمثلونها ويشكلون بها وجوههم لكنهم لا يستخدمون أقنعة حقيقية ، إنهم يوجهون نقدهم اللاذع لكل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى بلادهم .

ويتعمد العرض فى لغته المرئية والأدبية على المفارقة الساخرة التى تعكس مختلف الأوضاع المتدنية داخل جنوب افريقيا قبل تولى صانديلا السلطة فى البلاد وأثناء وجوده .

كان الشكل الأمثل لتقديم هذا العرض المسرحى هو تجريب الأسلوب القلائم على النكات

والمفارقات السياسية التى تسخر من كل شئ . وخلق هؤلاء الفنانون الأربعة حالة من التشخيص ، وعثوا مسرحا داخل مسرح ، ولم يعتمدوا على ميكورات بعينها . بل خلت خشبة المسرح منها ومن قطع الاكسسوار أو ما يطلق عليه بالمهمات المسرحية ، فنشاهد فراغاً مسرحياً وشباباً يشغلون هذا الفراغ بحيويتهم المتنبقة وإيقاعهم الأفريقى الحى .. وقد حصل هذا العرض على جائزة أحسن عرض مسرحى .

«كارمينيا بورانا»

وأخيراً تشارك فرقة الممارسات المسرحية «فرقة جاريدينسى المسرحية» البولندية بأولى عروضها بمصر هذا العام بعد محاولات عديدة سابقة باءت بالفشل وفرقة جاريدينسى لايقوم تجربتها فى هذا العرض المسرحى على ترجمة أوبرا «كارمينيا بورانا» الموسيقية لكارل أوف ، وإحالتها من مفهومها الموسيقى / الأوبرالى البحث إلى رؤية مسرحية خالصة . ولم يكن مخرج العرض المسرحى فريدجيميش ستانييفسكى Wi- odzimierz stanewski يرمى لتقديم ترجمة مسرحية حرفية ، تحليل الفناء الأوبرالى المقاطع من التمثيل

الحوارى أوحى تحافظ محافظه حرفية على الطابع الروائى الأسطورى للتنمية الرئيسية لها .

كان عرض «كارمينيا بورانا» البولندى يعتمد على الروح والجوهر التى تقض بكارة البراءة المزيفة ، وتسعى إلى فضح المألوف ، يستند العرض المسرحى فى مرجعيته إلى مراجع متعددة ، تشمل مقتطفات من الشعر للقرنين الثانى والثالث عشر ، تمتزج مع القصة الأناجول/ نورمانية المعروفة باسم «ترسيستان وإيزولدا» فهذا العرض هو نتاج لهذين العاملين الأدبيين ، وهو فى مجمله يعالج مسألة الحب والموت .

إنه من أهم عروض المهرجان الدولى ويكتفى ببلاغة خلاصة التجريب فى خلق علاقة حميمة ما بين لغة العرض المسرحى ، ولغة النظارة المتواجدين يطوقون ما يشاهدونه جالسين فوق الخشبة . ويلقى المخرج بهذا صالة المتفرجين ، محطماً معها تقاليد مسرح العلية الإيطالية بكل موارثها ومعارها .

وليس تحطم هذا المعمار بأهم أعمدة التجريب فى هذا العرض ، ولا تمكن الممثلين الشباب البالغين أربعة عشر فى وفاء وسيطرتهم على أجسادهم يشكلونها وفق ما يرون، بأهم سمات التجريب داخل هذا

العرض المسرحي ، إنما ينبع الجديد في محاولتهم خلق حالة مسرحية طقسية تعيد المسرح إلى أقصى بنايبه الألي ، عندما خلّق من الأسطورة وشكّه النفس الإنساني . نحن نشاهد لامثيلين بل أجسادا تصارعها أرواحها الزفة ، المزينة النقية ، أجساد عطشى للخلامس والاقتراب ، للمعرفة الصسية ، والانسانية ، ضعيفة أمام حاجاتها الروحية الصافية .

هذا تقسيم لبعض العروض المسرحية ، وهي محاولة للتعريف أكثر من كونها تحليلاً نقدياً نهائياً ، لأن المكان لا يتسع لتقييمها جميعاً ، وتبقى بعض الملاحظات الجوهرية التي أرى أنه يجب التوقف عندها وتؤخذ في الاعتبار عند اقتراب موعد المهرجان التالي في دورته الثامنة:

يجب إعادة النظر في تحديد عدد الدول المشاركة وعدد العروض المسرحية، لا ينبغي أن تزيد عن نصف عدد ماقدم هذا العام ، بل أقل من

النصف . ليقدم المبدع المسرحي (المصري العربي - الأجنبي) عروض المسرحية بأسلوب يساعد النظارة على استيعاب ما يراه ، ويقدر من الثاني والرغبة في التعرف على الجديد ، وربما تكون إطالة فترة المهرجان من إحدى عشر يوماً إلى شهر يكون مقترحاً نافعاً للتعرف على حركة المسرح الجديد .

لا يمكن لهذه الملاحظة أن تتحقق دون حدوث عمليات فرز وتصنيف دقيقة لعروض الدول المشاركة قبل أن يستضيفها المهرجان . فالأفضل ، له حق مشاركة الاستضافة ، وأقترح أن يستعان بالقناصين المسرحيين المتخصصين للسفر إلى الخارج ، واختيار أحدث ما تنتجه قرائح الفنانين المسرحيين في أنحاء العالم.

من الضروري حدوث حوار ما بين المبدعين / الفنانين ، والنظارة / المتلقين حول التجربة المسرحية وما يعن لهؤلاء وأولئك مناقشته من قضايا الفن . حتى تزداد الاستفادة المتبادلة

لقد أثبت هذا المهرجان الأخير للمسرح التجريبي أن جماهير النظارة عبر السنوات السابقة تكونت لديها القدرة الواعية لمعرفة العرض المسرحي الجديد من غير الجيد وفرزه بل إن جمهورنا غدا قادرا على اختيار الأصطلح فينا الذي يتلام مع أطر التجريب المسرحي الجديد ، «وثيمات» ، وأفكاره الطليعية . لذلك أقترح أن تكون ثمة جائزة تخصص لذوق الجمهور اختياراته ، وهي أقرب تكون لجائزة النقاد . فالجمهور هو صاحب المصلحة الأولى في تقييم ما يراه ، وهو حريص على اختيار العروض الأفضل داخل هذا المهرجان الدولي الهام . من هذا المنطلق سنكتشف جوائز يحددها هذا الجمهور لعروض تستحقها بالفعل ، ستختلف وتتباين ، وفي بعض الأحيان قد تتفق مع بعض جوائز اللجان الرسمية .. لكنها - بلا ريب - ستكون أكثر صدقا وطموحا ...»

هنا عبد الفتاح

ها مشن:

كاتب هذه الدراسة درس المسرح في بولندا لفترة طويلة، وكان من أهم المتابعين للفريق المسرحية التي تقوم عروضها على التجريب. ولقد شرع منذ عامين هذه الفرقة لتشارك في المهرجان الدولي للمسرح التجريبي ولم تتمكن من الحضور إلى مصر لانشغالها في عروضها المسرحية، وزياراتها للخارج. وأخيراً نجحت إدارة المهرجان والسيدة المحق الثقافي بسفارة بولندا في دعوة الفرقة، واشتركا في مهرجان هذا العام

رسالة من المهدي اخريف

اصيلة في ٣ سبتمبر ١٩٩٦

الاستاذ الشاعر / احمد عبدالمعطي حجازي

تحية خالصة

لقد سرّني كثيراً ظهور «قبض ريش» في «إبداع».

إنها المرة الأولى التي أنشر فيها شعراً في مصر العزيزة.

لكن لا أخفي عنك عدم ارتياحي للتعديلات المحدودة التي مسّت بعض الأسطر والكلمات من القصيدة وخاصة:

١ - ص ٦٠ س ٥ : أبدلت لفظة «نادى» بـ «حقل» على هذا النحو: [في حَقْل ما بعد الحَدَاثَة]. رُبما يهدف الحفاظ على سلامة الوزن. والحال أن المُقنَّبِي نفسه يقول:

اصفرة انا مالى لا تحركنى هذى المدام ولا هذى الاغاريد لأنّ الساكن الزائد هنا يدخل، وأنت العارف، فى باب الجوازات الواسعة الاستعمال رغم انها مستقيمة. هذا فضلاً عن أنّ كلمة نادى ذات دلالة تهكمية خاصة فى السياق الذى وظفت فيه بينما كلمة «حقل» تضعف الدلالة وتجعل من لفظة «سهرة» الموالية غير ذات معنى.

ب - فى ص ٦٥ س ٣ من أسفل الصفحة عدّ لث هذه الجملة الأصلية: خَفَّفَ دَامَ ك بالسَّعُوط ب : خفف بالسَّعُوط الدَّاء. مع اننى تعمّدت، حفاظاً على التقفية الساخرة، الاجترأ على استخدام تعقيلة الكامل (متفاعلن) حَذَاءَ مضمرمة (متغا = فعلن) هكذا.

وَيُعِيدُ دَيْكَ الدِّيَكِ فى الحُمَامِ

خَفَّفَ دَامَ ك بالسَّعُوط

متفاعِلن/ متفاعِلن/ متفاعِلن/ متفاعِلن.

رُبَّما كان الأخرى كتابة القصيدة بأحرف متباينة حجماً وشكلاً بحسب تباين تعدد مستوياتها دلاليّاً وبلاغياً وإيقاعياً ليظهر بجلاء أكبر الشغل البنائي المركّب والمعيق للنص الذي يدور كما هو راسخ حول أزمة الخلق الشعري تماماً كما في قصائد سابقة لي ولاحقة. وهو أيضاً يتخذ من استعصاء القصيد وتمتعه ذريعةً لتدفق القول الشعري والاستبهاكات والبوح والمناجاة واللعب واللفو والتهكم والتجريب: تجريب ممكنات الكلام الشعري ولا ممكناته أيضاً، لم لا؟ هل بلغت؟ نعم هل وُفقت؟ رُبَّما بحسب الرؤى المختلفة للأمور. لكن الأهم هو الاجتهاد والمغامرة وعدم الاجترار أو القبول بالسائد، وبالسهل المبتذل. لذلك، وسعيّاً مني لفهم أفضل لتجربتي الشعرية من لدن قراء الشعر في مصر سوف أبعث إليكم بقصيدة شعرية جديدة في الأسابيع المقبلة.

مع اعتزازي وتقديري للدور الشعري البارز الذي تشغله تجربتك الشعرية الفذة في شعرنا العربي الحديث وكذا للجهود الثقافية المتميزة والفاعلة من خلال «إبداع» وغيرها من المنابر. مع تحياتي إلى الأستاذ الشاعر حسن طلب وعبدالمعزم رمضان:

المهدي أخريف



المهدي أخريف زميل قديم وصديق حميم. وقد تلقيت قصيدته الأولى «إبداع» بترحيب ونشرت بها فرح واعتزاز فهذا الشاعر وجه أصيل من وجوه الحركة الشعرية المغربية والعربية، فمن حقه أن يحتل مكانه في «إبداع». وعن حقه أيضاً أن يعترض على التعديلات الطفيفة التي أجريتها بأخوة في قصيدته الجميلة «قبض ريش». لقد شجعني على إجراء هذه التعديلات عاطفة الأخوة التي تحكم علاقتي بالشاعر، وحرصى على نشر القصيدة مبرأة من الهفوات العروضية التي وقع فيها، وظنني أن هذه الهفوات إنما وقعت سهواً. لكن الشاعر يقول إنه قصد كل كلمة في قصيدته. فإذا كان قد اضطر إلى بعض الجوازات، فلأنها جاءت ضمن سياق لا غنى عنه للقصيدة.

وأنا مع الأستاذ أخريف في أن كلمة «نادى» تحمل في هذا السياق الدلالة التهكمية التي أشار إليها. لكن حذف المد في الكلمة لتصبح «ناد» لا يجوز، فإن أجازته الشاعر لنفسه فهو جواز مستقيم كما يقر هو بنفسه، فهو يعرف الفرق بين الجواز الحسن المأنوس والجواز القبيح المعيب وإن فنحن متفقان.

وإلى اللقاء في القصيدة الجديدة التي وعدنا بها..

أسبوع ثقافى مصرى دنماركى

عبدالمقصود: أربعة عازفين حقا، ولكنهم استطاعوا أن يقوموا مقام أوركسترا كامل، ومهم المغنية الفنانة فاطمة الجناينى، والمغنى الفنان محمود عبد الحميد.

ورافق الوفد عن العلاقات الثقافية الدكتور أنور إبراهيم صاحب الترجمات والمقالات المتنوعة عن الأدب الروسى.

وقد تمت دعوة هذا الوفد الكبير بمبادرة من تجمع السفنوف الثقافى فى الدنمارك، وبالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، وبدعم من بعض الوزارات والمؤسسات المهتمة فى الدنمارك: وجبات زيارة الوفد



الشهاوى، بالإضافة إلى فجيل عبدالفتاح الباحث المتخصص فى التحليل السياسى والدراسات الاستراتيجية، وإلى جانب هؤلاء كان أعضاء فرقة الموسيقى العربية بمواهبهم الأسرة وفنهم الأصيل: عازف الكمان فاروق البابلى وعازف القانون مصطفى الفقى، وعازف الناي محمود كمال، وعازف الإيقاع أسامة

لعل الوفد الثقافى المصرى الذى زار الدنمارك فى الفترة من ٢٣ إلى ٣٠ سبتمبر الماضى، أن يكون هو الأول من نوعه فى تاريخ العلاقات الثقافية بين البلدين، فإن لم يكن الأول، فلهذه يكون الأضخم والأهم

بما ضمه من كفاءات رفيعة وبما مثله من تنوع فى النشاطات وفى مجال النقد الأدبى كان هناك الدكتور عبد القادر القط، وفى المجال الثقافى العام كان الدكتور ميلاد حنا، وكلاهما أشهر من أن يعرف، وكان فى الرواية علمان كبيران من أعلام هذا الفن هما إدوار الخراط وبهاء طاهر، وفى الشعر كان فاروق شوشة وأحمد

المصري رداً على زيارة الوفد الثقافي الدنماركي للقاهرة في مايو الماضي. ويجب هنا أن نعرّض الفضل في إتمام هذا النشاط الثقافي إلى جهود **منهم الفقيه**، الشاعر العراقي المقيم في الدنمارك، وزملائه المتحمسين لهذا المشروع من الشعراء الدنماركيين.

كان أول ما خطر ببالنا ونحن في الطائرة، أن هذه الرحلة ستكون فرصة طيبة للاحتكاك المباشر بالثقافة الدنماركية عامة، والدنماركية خاصة، فاستسلمنا لأحاديث شتى امتزج فيها ما نعرفه بما نتوقعه، وكانت ترف حولنا طيوف من **هنريك إبسن** وإدوارد **جريج** النرويجيين وسترنديج **السويدي**، أما الدنمارك فلا يذكرها أحد إلا ويذكر معها أعلامها الكبار: الفيلسوف الوجودي الرائد **سورين كيركجور** (١٨٨٣ - ١٨٥٥) والأديب العالمي الكبير الذي اقترب اسمه بقصص الأطفال: **هانز كريستيان أندرسن** (١٨٠٥ - ١٨٧٥)، وعالم الفيزياء النووية الشهير **نيلز بور** (١٨٨٥ - ١٩٦٢) الذي وضع نموذج الذرة المعروف: ولثلاثتهم كتب منقولة إلى العربية، فقد ترجم المرحوم **فؤاد كامل** كتاب (رعدة وشعريرة) لـ **كيركجور**، فضلاً عن الكتاب الذي ترجمه **د. عماد العوا** عن حياته وفلسفته.

والكتب التي وضعها عنه كل من الدكتور **فوزية ميخائيل وإمام عبد الفتاح إمام وعيسى عبدالمعطي**، أما أندرسن فقد ترجم قصصه محمد إبراهيم الدسوقي ونشرها عام ١٩٤٠، وأعيد نشرها ضمن سلسلة الآلاف كتاب الأولى في مطلع الستينيات تحت رقم (٢٧٢)، كما ترجم الدكتور **مسيس شحاته** كتاباً مهماً **لنيلز بور** تحت عنوان (الفيزياء الذرية والمعرفة البشرية)؛ غير أننا لم نجد في الدنمارك حركة ترجمة موازية من العربية، اللهم إلا بعض أعمال **لنجيب محفوظ وبهاء طاهر**، وغير الأعمال الشعرية التي تتم ترجمتها الآن بمبادرة من تجمع السنونو. ومع ذلك قد لفت نظرنا وجود مجموعة من الباحثات والباحثين الدنماركيين الشباب، يعكفون الآن على دراسة الأدب العربي المعاصر في الجامعات الدنماركية، خاصة الجامعات الكبرى الثلاث في كوبنهاغن وأوغوس وأودينسي، وقد توافد بعض هؤلاء على ندوات الأسبوع الثقافي المصري وحضروا أمسياته.

غير أن صورة الثقافة الدنماركية لا يمكن اختزالها في هؤلاء الأعلام الثلاثة **كيركجور** و**أندرسن** و**بور**، فالدنمارك بلد عريق له تقاليد ثقافية أصيلة انحدرت إليه عبر القرون، ولا

تزال بعض عناصرها حية في الشخصية الدنماركية المعاصرة. ويستطيع أي زائر للدنمارك أن يحس بالجزور العميقة للحياة الثقافية الدنماركية، وهي جذور لا تنفصل عن أرض القراء الشعبي المحلى، وإن كانت تستمد بعض العناصر المشتركة من التراث الأوروبي بشكل عام.

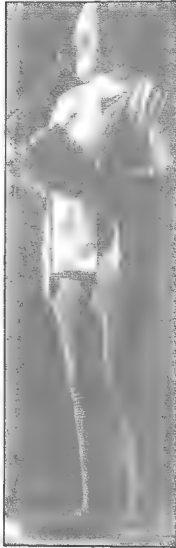
ويتجلى القراء الشعبي الدنماركي أوضح ما يتجلى في الفنون البدوية مثل النسيج والخزف، كما يتجلى في الموسيقى والرقص والقص الشعبي الذي يتواصل مع روح أندرسن، أما العناصر الأوروبية فتظهر في موسيقى الجاز والموسيقى اللاقمائية والرسم التجريدي والنحت الحديث والأدب الواقعي والعمارة. وقد استطاعت الشخصية الدنماركية أن تقيم مزيجاً فريداً ناجحاً من هذه العناصر الثقافية، وربما ساعدوا على ذلك تاريخها الذي يعود إلى عشرة قرون قبل الميلاد حيث توجد آثار قديمة للإنسان في الدنمارك تعود إلى ذلك التاريخ، غير أن الحديث عن تاريخ حقيقي للشعب الدنماركي يجب أن يبدأ بالقرن الخامس الميلادي، حيث كان الدنماركيون ضمن شعوب الشمال يشكلون قوام حضارة **الفايكنج**، ومنذ القرن التاسع الميلادي أخذ نجم الدنمارك في السطوع إلى



الشاعر: فريثيوف نانس

كيركجور وجرونڊ فيج
وأهلنجنشيلانجر وأندريسن، وفي
هذا القرن تم تأسيس دستور جديد،
وقامت تنقية اللغة الدنماركية وإنشاء
المدارس، كما تم نبذ الحكم المطلق
في عصر فريدريك السابع الذي أنشأ
أول حكومة نيابية في البلاد؛ كان لها
صدى واسع في أوروبا.

هذا التراث الطويل هو الذي مكن
الدنمارك من المشاركة في الحضارة
المعاصرة بنصيب ملحوظ، فهناك
فيلز بور العالم الرائد في الفيزياء
الذرية كما أشرنا من قبل، وهناك
دنماركيون معاصرون لهم
إسهاماتهم المعروفة في اللغويات
المعاصرة مثل راسموس واسك
Rasmus Rask **وقيلهم طومسن**



الشاعر الراحل إيفان لوندبي

يمثل القرن التاسع عشر أزهى
عصور الأدب الدنماركي فهو عصر



الشاعر: كلاوس هاجر

أن استطاعوا تأسيس الاتحاد
الأنجلو أسكلدنافي في القرن الحادي
عشر تحت حكم كنوت Knut
الثاني، واستمدت امبراطوريتهم
لتشمل أجزاء من السويد والنرويج؛
وأجزاء أخرى من شمال بريطانيا
وشرقها، واستند النفوذ الدنماركي
جنوباً إلى الأراضي الفرنسية
والإسبانية. وقد ظل النزاع بين
الدنمارك وجيرانها قائماً لقرن
طويلة بين مد وجزر وانتصار
وهزيمة، إلى أن استقر بها الحال
في القرن الماضي، حيث كانت قد
اعتنقت البروتستانتية منذ القرن
السادس عشر في عصر كريستيان
الثالث، وأصبحت اللوثرية هي
المذهب الرسمي للدولة.

V.Thomsen . أما في الأدب فقد نجح أدباء الدنمارك في الحصول على جائزة نوبل ثلاث مرات، الأولى كانت عام ١٩١٧ حين حصل عليها أدبيان دنماركيان معا - وهى من المرات النادرة التي منحت الجائزة فيها لأدبيين - هما الشاعر هانز أندرسن نكسن M.Andersen المعروف بـ أدولف جيلبروب A.Gjellerub والكاتب هنريك بونتوبيد H.Pontoppiden . أما الجائزة الثالثة، فقد حصل عليها عام ١٩٤٤ الشاعر الدنماركي ج.ف.جensen . ونحن لا نكاد نعرف عنهم في العربية شيئا؛ كما هو الحال مع الشاعر الفيلسوف بييت هين P.Hein .

ينتمى الشعراء الذين شاركوا أمسياتنا من الدنمارك إلى أجيال أحد، منهم الشاعر كلاوس بونه بيلاو الذي كان ضمن الوفد الدنماركي في مصر، والشاعرة نينا مالنوفسكى ابنة الشاعر المعروف الراحل إلفسان مالنوفسكى، وكذلك الشاعرة هاريا لارسن، وميرثا بروس هيللا التي أربت على التسعين ولا تزال تتمتع بروح شبابية تمكنها من حضور الأمسيات وقراءة الشعر والاستماع إليه، ومنهم كذلك الشاعر

يانوس كودل و فببياك، وكوني بورك ومورتن سنوكورد وبيتر لاوكسن وكريستيان الذي يستحق أن نقف عنده، لأنه ابتدع تقليدا غريبا في إلقاء الشعر، فهو يحمل صندوقا ظهر كل يوم مسب، ويصعد فوقه عند أحد الميادين ليلقي أشعاره على جمهرة المارة الذين يتحلقون حوله ويحيونه ببعض النقود. أما الشاعرة السويدية كارين فيستروند، فتمثل أيضا نمطا شخصيا فريدا بروحها الحية التي تكاد تنص معها بروح الشرق وقد تلبست جسدا سكندنافيا، وهى إلى كونها شاعرة، فنانة سينمائية لها إنتاج بارز في الأفلام القصيرة، وقد شاركت ببعضها في مهرجان الإسماعيلية.

افتتح الدكتور عبد القادر القط أسبوعنا الثقافي بكلمة في أوغروس حاول فيها أن يرسم صورة للمشهد الشعري المعاصر في مصر؛ ومهد ليتحدث في كوينهاجن عن الموضوع نفسه بشئ من التفصيل، فبدأ من رواد الشعر الحر إلى جيش كاتبى قصيدة النثر من شباب التسعينيات، مروراً بالسبعينيات؛ مميّزا بين (سكة السلامة) و(سكة الدامة)؛ ولم ينس أن يدق ناقوس الخطر وهو يشير إلى (سكة اللي بروج ما يرجعش)؛ وقد نطق هذه التعبيرات بالعامية في سياق الكلمة التي القاها

بالإنجليزية.

تلقى الجمهور الدنماركي نصوص إدوار الخراط وهاروق شوشة وأحمد الشهاوى بإصفا، شعائرى ينبئ عن اهتمام مفهم بنصوص ثقافة مغايرة، وقد حمل الشاعر العراقي/ الدنماركي سليم العبدلى عبء الترجمة إلى الدنماركية، أما بهاء طاهر فقد انفرد من بيننا بأنه كان الوحيد الذي عرفت إحدى قصصه طريقها إلى الدنماركية من قبل، فهو يستحق منا أن نقيت نصوصنا وحدها تحت رحمة الترجمة السريعة المرتجلة؛ وإن كان لم ينج منها هو أيضا، حين ترجم له سليم العبدلى بعض فقرات من (ضالتي صفيّة والدير).

كان الجمهور أقل مما توقعنا، غير أن الكيف عوضنا عن الكم، فقد حضر بعض الدنماركيين المهتمين بالدراسات العربية في جامعات الدنمارك، وكان معظمهم من الباحثات الشابات الجميلات وقد افقدنا الجمهور العربى الكبير الذى يعيش فى كوينهاجن، خاصة الجمهور المصرى؛ فقد علمنا أن الجالية المصرية هناك يصل تعدادها إلى ثلاثة آلاف، ومع ذلك فقد كان هناك احاد من المصريين الكرماء الذين حضروا أمسياتنا وشملونا



الشاعرة: نيا مالفونستكي

استخدامها لتكنولوجيا العصر
استخداما يتناقض مع منطلقاتها
الذاتية.

لم يكن هناك متسع
في برنامج مضغوط كهذا
لزيرة معظم المسائل
الثقافية في كوينهاجن،
ولكن نجسنا بالكاد في
زيارة مقر اتحاد الكتاب
الدنماركيين، ولم يخفوا
علينا ما يعيشونه الآن من
اقتسام: كما زينا ساحة
قصر ملكة الدنمارك
الفنانة التي تهوى الرسم
والقراءة وترجم أعمال
سيمون دي بوفوا
وتطل كل عام من شرفة
القصر لتحكي شعبها كل
عام في عيد ميلادها (١٦
أبريل)، وهو أحد الأعياد
القومية الثلاثة، أما

أما الندوة الثقافية التي انعقدت
بالمتحف الوطني في آخر أيام
الأسبوع، فقد مثل الجانب المصري
فيها الدكتور ميلاد حنا ونبيل
عبدالفتاح، وقد كان الدكتور ميلاد
حريصا على أن يرسم صورة
واضحة لشخصية الشعب المصري
التي تجمع بين القبطي والمسلم في
وهدة منسجمة متلاحمة لن يستطيع
أن ينال منها الإرهاب مهما فعل،
كما كان نبيل عبدالفتاح حريصا
على أن يبين الأساليب الجديدة
للحركات الإسلامية المعاصرة في

مانز كريستيان أندرسن

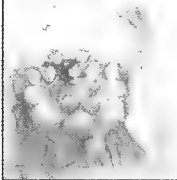


الشاعرة: ماريانا لارسن

برعايتهم، نخس منهم بالذكر
السيدة أسمال ثابت بأسرتها
الكوزموبوليتانية، ورجل الأعمال
المثقف وحيد صالح عبد
المطلب.

أما الشعراء الدنماركيين
الذين شاركوا الأمسيات، فقد
كان معظمهم من الأجيال
الجديدة، ولم نجد أحدا من
الشعراء المذكورين دائما في
حركة الشعر الدنماركي
العاصر، مثل ليف
يورجنسن L. Jorgensen
واوف أبيلد جورد
O. Abildgaard
واول ويكل O.
Wivel وفرايك بيجر
F. Jaeger واولا ريم
U. Ryum وكلاوس رابفريج
K. Riff وبيورجين برانت
J. Brandt وغيرهم، ولم يحدثنا
أحد عنهم.

REJSEN TIL LANDET UDEN TID



غلاف كتاب للادبية ليسه هوج

تستحق السفارة المصرية في كوبنهاجن تحية خاصة، فقد استقبلنا السفير المصري في السويد الأستاذ طاهر أحمد خليفة منذ وصولنا إلى المطار، كما صحبنا عند رحيلنا إلى المطار أيضا، وأقام حفلا كبيرا للوفد المصري والأدباء الدنماركيين مع الضيوف من رجال السلك الدبلوماسي العرب والأجانب، وكان أحد رجال السفارة حسنا وكسروى معنا طوال الوقت، كما يستحق الشكر أيضا المسئولون في وزارة الثقافة، خاصة العلاقات الثقافية الخارجية، فقد كان اختيارهم للفرقة الموسيقية موفعا، وكانت استجابة الجمهور الدنماركي لهذه الفرقة تفوق الوصف

SOya من أعمدة المسرح الدنماركي المعاصر.

لم تتمكن إلا من القيام بجولة خاطفة في المتحف الوطني الذي أقيمت به الندوة الثقافية، وكذلك متحف شركة كالسبرج المعروف بـ New Carlsberg Glyptotek ويحتاج الحديث عن الشجون التي أثارتها فينا الأجنحة الفرعونية في هذين المتحفين، إلى مقام آخر. وقد كانت زيارة الريف الدنماركي بدعوة من الشاعرة نينا مالينوفسكى، من أمتع أوقاتنا في ذلك الأسبوع.

غلاف أحد أعداد مجلة «السنونو»



سورين كيه كور، مؤلف رواية

يوتدج: قصة لآشون العادي

كلوست شين: الرحلة العنيفة

الغف: أدب الأطفال في الدانمارك

العيدان الأخران فهما عيد التحرير من الاحتلال النازي (٥ مايو) وعيد الدستور (٥ يونيو). وليس للملكة أية سلطة تنفيذية، فالحكومة الحالية تنتمي إلى حزب التقدم الجديد الذي كسب الانتخابات في السبعينيات، وكانت من قبل للحزب الديموقراطي الاجتماعي منذ العشرينيات. وزرنا أيضا معرض لوزيرنا الشهير حيث كان - لحسن حظنا - يعرض أعمال بيكاسو مع فنانين آخرين. ولم يتسع الوقت لزيارة قلعة هاملت ولا لزيارة أهم المناظر التي تفص بها كوبنهاجن، مثل المتحف الملكي للفنون الجميلة، ومتحف والتاريخ الطبيعي بقسميه، ومتحف (المقاومة) الذي يعرض آثار الاحتلال النازي للدنمارك ويسجل صمود مقاومتها. وقد استمر هذا الاحتلال خمس سنوات ١٩٤٥/١٩٤٠ على الرغم من أن الدنمارك أعلنت الحياد في الحرب الثانية كما أعلنتها في الحرب الأولى، وقد راح ضحية هذه المقاومة الكاتب المسرحي الدنماركي الشهير كاي مونك Kaj Munk الذي قتلته النازيون، ويعتبر مع زميله كليفد أبل K. A. B. وكارل سويي

«أغنية الوادى» والخوف من تخسر الحلم بالتغيير

الحلم بالتغيير، بعدما أصبح هذا الحلم حقيقة واقعة، فالأحلام المتخشرة لا تقل فداحة وخطراً عن الأحلام المحيطة، أو التى ينسد الأفق أمامها. وثانيها التعرف على العقبات التى تنهض فى وجه هذا الحلم، والتى تعمق المسافة بين رؤى الأحلام وتجسداتها، بالصورة التى تمسخها بها، وتفرغها من معناها. وثالثها هو كيفية تحويل تحقق الحلم إلى الية للتخلص من آثار قروحه القديمة من ناحية، وإعادة كتابة التاريخ الحديث لهذا البلد الأفريقى من ناحية ثانية.

فهاجس هذه المسرحية الكبير هو كتابة مسرح جنوب أفريقى، ولكنه

قد تركت قروحه الفائزة فى ثرد النفس، ولا سبيل إلى البرء منها فى شهور أو سنوات. فقد حدث التغيير الذى كرس فوجارد مسرحه للمناداة به منذ أن بدأ الكتابة المسرحية فى أواخر الخمسينيات. وأدى هذا التغيير إلى انفضاء الغضب، وإن لم ينجح كلية فى الإجهاز عليه، أو سد المسارب التى تتسلل منها رياحه إلى النفس. هذا الموضوع هو أحد هواجس هذه المسرحية، لكن موضوعها الأساسى هو الحرص على التغيير الذى عمل فوجارد لسنوات من أجل طلوع فجره. وهو حرص يتجسد فى ثلاثة محاور أولها. الخوف من تخسر

مسرحية (أغنية الوادى Valley Song) لاثول فوجارد التى تعرض الآن على مسرح «الرويال كورت Royal Court»، العتيد فى لندن هى أحدث مسرحياته، وهى أول مسرحية يكتبها منذ التغيير الكبير الذى حدث فى جنوب أفريقيا بعد الانتخابات التى جاءت بنيلسون مانديلا إلى الحكم. ولذلك فإنها على العكس من كل مسرحياته السابقة، لا تتسم بتلك الشحنة المتفجرة من الغضب القاسى الكظيم الذى يسرى فى كل أعماله، وإن لم تخل كلية منه. لأن آثار هذا الغضب القاسى الذى عايشه السود فى هذا البلد الأفريقى الشقيق لمئات السنين

واختتامها بالمؤلف وهو يتحدث عن ضرورة زراعة حبوب القمح العسلى الأبيض، أو الذى يصرف عادة فى هذا البلد باسم قمح البوير الأبيض. فالزراعة مهنة الجد إبرام بونكرز الذى يضرِب بجذوره فى الأرض، وكانت أيضاً مهنة أبيه أيوب بونكرز من قبله - لاحظ دلالة الاسم التوارتية. وهى السبيل الرئيسى أمام المؤلف الأبيض لتجذير وجوده هو الآخر فى الأرض نفسها - وهو تجذير لاهق بالبلع لتجذر السود والمولون فيها. وكان المسرحية تريد التأكيد على أن الانطلاق من الاعتراف بحقائق التاريخ هو السبيل لإقامة جنوب أفريقيا الجديدة التى لا يزعم فيها الأبيض أن الأرض أرضهم، بقدر ما يعترفون بأنهم يحاولون الانتماء إليها والانفراس فى تربتها التى تمهدا قبلهم السود لآلاف السنين.

ففى المسرحية منولوج دال للمؤلف - عقب شرائه للأرض وحصوله على صك الملكية - يطرح فيه عددا من الأسئلة الإشكالية الهامة حول كيفية امتداد جذور إبرام بونكرز عميقاً فى الأرض، ومع ذلك فليس لديه صك بملكيته، بينما استطاع المؤلف أن يحصل على هذا

من عمرها، تحلم بأن تصبح مغنية مشهورة فى جنوب أفريقيا الجديدة. ومن البداية يؤكد نص المسرحية المطبوع على ضرورة أن يقوم ممثل واحد بدورى المؤلف والجد. وهذا هو بالفعل ما حدث فى العرض حيث قام أثول فوجارد نفسه بالدورين معاً، علاوة على إخراجه للمسرحية. وينطوى هذا الإصرار على قيام ممثل واحد بالدورين على دلالة مهمة تحصر المسرحية على إبلاغها لشاهديها بصريا بقدر حرصها على توصيل محتواها ورؤيتها لهم فكريا. وهى أن الحاجز العرقى قد سقط إلى الأبد فى جنوب أفريقيا، وأن قيام ممثل واحد بدورين: أحدهما لشخص ملون والآخر لأبيض، هو العلامة المسرحية على ذلك. وهى علامة تزيل بداة كل أثر للاستقطابات العنصرية من ساحة النص، وتولد فيه التغيير بأن تطرح فكرة المساواة على مستوى تجسد العرض، قبل أن تطرحها على مستوى الحدث أو المعنى.

وبعد هذه العلامة المسرحية الدالة، تقدم لنا المسرحية علامة أخرى لا تقل دلالة على أيديولوجية النص عنها، وهى افتتاح المسرحية

فى الوقت نفسه إنسانى، لا يتعامل مع الآليات القهر العنصرى. مسرح يكشف عن فداحة الحب والله معاً، وعن قسرة المصبيين على إيلام أحبابهم بقسوة بالغة، بالرغم من حرصهم اللبائى على القيام بعكس ذلك تماماً. وتعتمد هذه المسرحية الجديدة - مثلها فى ذلك مثل أغلب مسرحيات فوجارد - على عدد محدود للغاية من الشخصيات: شخصيتين أساسيتين، أو بالأحرى على ممثلين أساسيين، لأن فى هذه المسرحية ثلاث شخصيات هى المؤلف، وهى شخصية مؤلف مسرحى أبيض فى الستينيات من عمره يكتب مسرحية عن وادى كارو Karoo الواقع وسط جبال سنوبرج Sneeu Berg، وهو الوادى الذى نشأ فيه أثول فوجارد نفسه، ويتوق للعودة - بعدما تقدم فى العمر - إليه. وثانيتها هى شخصية الجد المعجز إبرام بونكرز، وهو ملون فى السادسة والسبعين من عمره، أمضى حياته كلها فى فلاحه عدة أقدنة فى هذا الوادى الخصب، وعاش من ثمرات أرضه المطاء. وثالثتها هى شخصية الشابة فيرنىكا، حفيدة بونكرز لابنته كارولين، وهى فى السابعة عشرة

الصك لأنه دفع عبدة الاف من الراندات - والراند هو عملة جنوب أفريقيا - وطرح التنازل حول صك الملكية يفتح بدوره مسألة التوثيق وكتابة التاريخ كلها للجدل، وطرح تساؤلًا ضمنيًا أعظم حول من يملك البلد نفسه؟ السود الذين ليس لديهم أى صكوك ملكية، فالبلد بلدهم قبل أن تخسر الصكوك، أم البيض الذين يملكون صكوكا للملكية من صنعهم هم قبل أى شيء آخر؟ وتكتسب هذه المسألة بعدًا رمزيًا من تسمية القرع العسلي الأبيض باسم «البوير»، وهم أحفاد الهولنديين البيض الذين يريد الكاتب الإشارة إلى أنهم أشرًا شيئًا جميلًا في تلك التربة السوداء، هو بالطبع هذا القرع العسلي الأبيض، نسبة إلى بياض بشرتهم.

لكن هاتين العلامتين الدالتين مصحومتان بعلامة إشكالية أخرى - على صعيد أيديولوجية النص - وهي اختيار الأبيض ليكون هو المؤلف، بمعنى أن الرجل الأبيض ما يزال يحتكر حق كتابة قصة جنوب أفريقيا بما في ذلك تاريخ الملونين والسود فيها، أو قصتهم. ومن يكتب القصة هو الذى يستطيع التحكم فى

تفاصيلها، والسيطرة على الرؤية فيها. صحيح أن فى هذا الأمر بعدا واقعيا، وأنه نتيجة لترسيات ميراث تاريخي مسمروف. إلا أنه كان باستطاعة الكاتب أن يخفف من وقع هذا الأمر، من الناحية الرمزية والإيديولوجية معًا، من خلال أن يعهد لممثل ملون أو أسود بالقيام بالدورين: دور المؤلف الأبيض، ودور الجد الملون، بالصورة التى تخفف من وقع أثر هذه العلامة مسرحيا على المشاهد. لكن قيامه هو كمؤلف ابيض بالدورين جاء بنتيجة مضادة نسبيا لهدفه الأيديولوجي من توحيد الشخصيتين فى ممثل واحد، فضلا عن أنه أرك الجمهور قليلا الذى وجد بعضهم صعبية فى اكتشاف أن الجد أسود، ولم يتحلق هذا الأمر إلا بعد أن جزم الأحداث به، ويعد مرور ما يقرب من نصف المسرحية. لكن علينا أن نعود للمسرحية نفسها لنتعرف على ما تكشف عنه من إشكاليات جنوب افريقيا الجديدة بعد التغيير.

وتحكي المسرحية ببساطة شديدة قصة هذا الجد الذى ظل يفلح الأرض ويعيش من خيراتها لعقد طويلة، بينما كانت زوجته تقوم

بالخدمة فى بيت الرجل الأبيض الذى يشرف بيته الكبير الأنيق على الوادى. وما جرى لابنته التى رفضت العبودية للرجل الأبيض، وأصرت على ألا ترث وظيفة أمها، وهربت من الوادى واتجهت إلى جوهانسبيرج حيث دمرتها حياة المدينة القاسية فيها. وقام الجد بتربية حفيده فى فيرنيكس التى خلفتها أمها وراها، وتوشك المسرحية من هذه الناحية أن تنطوى على واحدة من أهم النصوص الأدبية التى صدرت عن جنوب أفريقيا، وهى رواية **الآن بيتون** (أبك يابلى المصبيب). لأنها تنطوى على القصة الأساسية التى جسدها الرواية. قصة هرب السود من قراهم إلى جوهانسبيرج وتدمير المدينة الكبيرة القاسية لهم بلا رحمة. وهى الرواية تتعرف على الجد الذى ينتهى به الأمر إلى تربية حفيده، على الدروس التى دفع جيل التمرد الأول ثمنها الفادح. وكان المسرحية من هذه الناحية هى التكملة الدرامية لرواية **الآن بيتون**. لأن الرواية تترك الحفيدة وليدة فى أقطاف أميلا، بينما تبدأ المسرحية بعدما كبرت هذه الحفيدة، وبدأت تطلب بحفاها أن تعرف تفاصيل التاريخ الدامى الذى كانت ثمرة له.

فالمسرحية تبدأ بعدما كبرت الحفيدة، وقد تربت أيضاً على زاد من الأحلام. أهمها هو الحلم بالخروج من هذا الوادي الضيق الذي حبست فيه أسرتها، والانطلاق إلى المدينة الكبيرة. وكأنها تكرر الحلم الذي نمر الجبل الأول ممن ضافوا بالوضع القديم ففيرونيكّا تعلم بأن تتحول في المدينة إلى مفضية شهيرة تطالب الجماهير بأن تميد على أسماعهم أغانيها الجميلة. أما حلمها الثالث، وهذا هو أصعب الأحلام تحقّقاً، فهو أن تلخّذ جدّها معها إلى عالمها الحلمى الجديد. وهى أحلام سرعان ما تفضت على الحلم الجمعى بالتغيير وخرورة حصول السود على حقوقهم فى وطنهم، وعلى مستقبل عادل لا يتحولون فيه إلى مجرد خدم للسيد الأبيض. ولهذا فإن فيرونيكّا ترفض هى الأخرى رفضاً قاطعاً أن تعمل خادمة فى بيت السيد الأبيض، كما فعلت جدتها. وتكرس حياتها للغاء وللحلم. شريطة أن يكون حلمها كبيراً، وأن يكون إيمانها به، وقيمتها بتحقيقه كبيراً هو الآخر. ولذلك فإن فيرونيكّا تحتج على أصحاب الأحلام الصغيرة، بل وتذكر أن

صغر الأحلام هو الجرثومة التى يتسلل منها الدمار إلى الحلم. فالملطوب هو حلم كبير يحقق عبره الأسود كل شيء دفعة واحدة، لأن الأحلام الصغيرة لا تجهز على الظالم التاريخى الكبيرة.

ولكن الجد يحذرهما من الأحلام الكبيرة، ويسمى لإقناعها بالاكفء بالأحلام الصغيرة للمكنة، مثل الحلم بالزواج أو الحب والحياة فى الوادى. لأنه رأى على مد حياته الطويلة كيف تعطل الأحلام الكبيرة المالمين وتسحقهم بقسوة متناهية. ومن خلال محاولة الجد إقناع حفيدته بالعدول عن الحلم تكتشف كيف تسلت اليات الاستعباد إلى عقل الجد، فلم يعد قادراً على التحرر منها، بالرغم من أنه يستحق لمعاناته الطويلة هذا التحرر. وكيف أن تجربة تدمير حلم ابنته قد تركت فى نفسه جرحاً غائراً لا يندمل، خاصة وأن الابنة قد تمكنت كلية بحلمها ذلك، ولم تسع أبداً كما تفعل الحفيدة الآن لاستيعابه فى هذا الحلم. فالجيل الأول الذى تمرد على الحياة فى القرية، وانطلق إلى المدينة يروم التحقّق فيها، لم يكن باستطاعته أن يقنع الجيل القديم

بعذالة مشروعه أو حتى بمشروعية محاولته الجسورة تلك. ولم يكن باستطاعته أن يناقش هذا المشروع مع الجيل القديم. فما يؤلم الجد فى ذكرى ما جرى لابنته أن الأمر قد بدأ بالكذب وانتهى بأن سرقت أمواله للذهاب بها إلى جوهانسبيرج. وهل كان باستطاعة الابنة أن تفعل غير هذا؟ فالحصار المفروض على السود كان فى أشد حالاته ضراوة وعنفاً، وكان السود أنفسهم قد قنعوا بحالهم إلى حد كبير، بالصورة التى تحولوا معها إلى أدوات لتكريس الوضع الجائر. لذلك كان تمرد الابنة على أبيها وجهاً من وجوه تمردا الشامل على الواقع الذى ترفضه.

لكن الحفيدة - وهى بنت مرحلة مغايرة من مراحل الصراع من أجل التحرر، مرحلة أنضج من مرحلة الهرب الذى يتسم بنوع من تدمير الذات والذى التهمت اليات الابنة وأجهزت عليها - لا تكذب، ولا تسرق، وإنما تجمع نقوداً بطريقة أقرب ما تكون إلى الاستجداء من الرجل الأبيض بأغنياتها، لتسافر بها. ولا تخفى رغبتها فى السفر، ولا تكذب على جدّها بل تصارحه بما تريد أن تفعل، وتخطط لرحلتها تلك بشكل

مغاير، يشي بأنها قد استوعبت بعض دروس التجربة التاريخية، وكأنها تعلمت درس تجربة الأمم ووعته. لكن الجدل لا يزال يعارض حلمها، هل بإمكانه غير ذلك؟ فهو يعرف مدى الألم الذي تتركه في النفس عملية تخثر الأحلام. كما أن جيل الجدل المستعبد لا يستطيع أن يدرك أن هذا الألم نفسه هو الثمن الضروري لتحقيق الحلم. وأن تدمير الآنية لذاتها في سبيل الاحتجاج والحلم لم يذهب عبثاً، بل تعلمت الآنية دروسه واستوعبتها. وأن الأحلام كلما كبرت كلما ازدادت ضرورة التضحية من أجلها. وأنه بدون الحلم لا يمكن لأي تغيير أن يتحقق.

لكن هيهات للجد أن يفهم هذا كله، ومن هنا تتحول معارضة حلم الحفيدة إلى عبه مبهم لا يقل قسوة عن المراقيل التي وضعتها سياسة العزل العنصري في وجه الحلم الأسود في التحرير والتغيير، وكان الكاتب يريد أن يقسول إن عبه التجربة التاريخية ذاته ثقيل وفادح، وإن التغيير ليس بالأمر السهل إلا على الجيل الجديد وحده. لأن الجيل القديم قد عاد مرة أخرى للتثبيت

بالأرض، وللتمسك بالقيم القديمة التي ألفها وترس عليها، حتى ولو كانت هذه القيم صده. وتستخدم المسرحية في هذا المجال الكتاب المقدس والمزامير، وتقنية النقات الزمنية المسبوبة التي تميد فيها المسرحية تجسيد مشاهد من الماضي، ليكتسب هذا الماضي حضوراً وإنما في ساحة العمل، ويؤثر على الجيل الجديد بقدر تأثيره على الجيل القديم. ولكن الواقع الذي يتغير يبدأ في تكذيب هذا الماضي، لأن صديقة فيرونیکا الملونة التي تركت الوادي ونهبت للحياة في جوهانسبيرج لم تتحلم كما حدث لأسماء، ولم تتحول إلى عاهرة كما حدث للأخت، أو إلى مجرمة كما حدث للابن في رواية (إبك يا بلدي الحبيب). وإنما استطاعت الحصول على عمل، وما هي تبعت برسالة إلى فيرونیکا بعدما فيه بأنها ستساعد على تحقيق حلمها، وتخبرها فيها أن باستطاعتها الصياة معها في مسكنها المتواضع حتى تتدبر أمرها، وذلك رداً على رسالتها التي أخبرتها فيها برغبتها في المجيء إلى جوهانسبيرج.

ويغت الواقع المتغير وإصرار فيرونیکا على تحقيق حلمها، في عضد معارضة الجد قليلاً، ويخفف من غلواء احتجاجه الذي أطاح في إحدى نوباته الحادة بكل ما أخرته فيرونیکا من مال. فيعد بتقديم المال الضروري لفيرونیکا بعدما كان قد ثار ثورة عارمة عليها، وألقى ما استجدته من مال من النافذة. ويفعل الجد هذا كله، وهو يدرك أن في تحقيق حلم فيرونیکا نهاية للقدر الضئيل الباقي في حياته من سعادة. لأن مغادرتها للوادي ستترك وحيداً دون رفيق. وهذا ما يزيد من صعوبة الأمر على فيرونیکا، ولكنه لا يستطيع أن يثنيها عن عزمها، أو أن يدفعها للتراجع عن إصرارها. وكان المسرحية تريد أن نهي مدى ما في تحقق الحلم من قسوة على الأجيال القديمة التي تستحق بعد كل ما عانته الاستقامة إلى معة شيخوخة هائلة. فتسحق حلم فيرونیکا، وإن وقع عليها كل عبه إخراجها من حين الحلم إلى ساحة الواقع، يستأدي الجد ثمناً لم يكن قد وطن النفس على دفعه. فهو الذي ربي الحفيدة، ويريد أن ترعاه في أيامه الباقية. وهي أيضاً تعي دينها للجد، ولهذا

فهى تريد أن تصطحبه معها، دون وعى منها بدعى ما فى اقتراحها هذا من قسوة مبهطة.

وإذا كان الخط الدرامى قد ظل صاعدا ومشغولاً بالتوتر طوال تقديمه لرحلة السود والمورين المضنية لتحقيق حلمهم البسيط بالعدل والحرية، واستمر فى الحفاظ على هذا التوتر حتى تركت فيرونيكا الوادى قرب نهايته، وذهبت إلى جوهانسبيرج لبدء رحلة تحقيق الحلم، بالعمل ودراسة الغناء والتحول إلى مغنية مشهورة. فإن هذا الخط سرعان ما يمانى من الانكسار بعد مفادرتها. ولأن المسرحية لا تريد أن تترك الجهد وحيداً وكنيباً بعد مغادرة جديده تنكاً لجراح المفارقة القديمة. وتريد أن تكافئه على إخلاصه الشديد للأرض والوطن معاً، فإن القسم الباقى منها يعمد إلى استخدام المؤلف للفروج بالجد من عزلته، وذلك بالتوحد معه فى طقس زرع بذور القمح العسلى الأبهض من جديد. ويقوم هذا العمل بأكثر من وظيفة. فهو ينهى المسرحى على نغمة متفائلة ويبدد من سماتها جو الحزن والأسى الثقيل. كما أنه يؤكد

أهمية البنية الدائرية للعمل حيث ينتهى بنفس الطقس الذى بدأ به. صحيح أنه لم يتمكن من زرع البذور فى البداية لأن الجو لم يكن مواتياً، واستطاع زراعتها فى النهاية ليشير بذلك لانصرام الزمن، وتغير الجو، الجو بمعناه الطقسى ومعناه الرمضى معاً. إلا أن هذا الفعل يقوم كذلك بدور التوحيد من جديد بين المؤلف والجد: بين الأبيض والأسود فى فصل طقسى واحد، هو فصل الزراعة والاتصال بالأرض. ويكشف أن المشترك بين المعجوزين اللذين يركنان إلى دعة الالتصاق بالأرض فى آخر أيامهم كبير إلى أقصى حد، وأن الذى يستطيع أن يجعل لحياة الكاتب الأبيض الذى اشتترى بيت السيد القديم، وعاد للحياة فى نفس الوادى الأخضر ذاك، أى معنى أو قيمة هو الجد الأسود الذى يستطيع به معه زواجة أرضه وتجدير وجوده من جديد فيها.

وتكتسب هذه النهاية دلالة رمزية هامة على صعيد النص الأيديولوجى فى المسرحية. فهى تشير إلى ضرورة أن يعيد الأبيض تجدير وجودهم فى الأرض الأفريقية على أساس جديد. وأن يعملوا مع السود

يذا بيد وعلى أرضية من المساواة لا علاقة لها بالنقط القديم. وأن تتلوى هذه البداية الجديدة على إيمان مشترك بحق الجيل الجديد فى حلمه. وفى حياته الجديدة التى تنهض على أسس مغايرة كلية لما قام عليه نمط العلاقات القديمة فى هذا البلد الأفريقى العريق - ولابد فى النهاية من الإشارة إلى براعة تلك المعلقة للشابة التى قامت مع المؤلف بدور فيرونيكا. لأن للمثل دور كبير فى إنجاح مسرح الثول فوجارد، حيث تعتمد حيوية العرض المسرحى عنده على خيال الممثل البصرى، وعلى قدرته على تجسيد حالات مسرحية كاملة على خشبة بدون الاستعانة بأى أدوات توهيم مسرحى إلا جسمه وصوته وانفعالاته وحركاته. وبدون تمتع الممثل بقدرة كبيرة على القيام بهذا كله، وعلى الخروج من حالة الدخيل فى أخرى بسهولة ويسر، لا يستطيع المشاهد أن يدرك الثقلات المتتابة فى المكان والزمان، وأن يقوم مع الممثل بإعادة بناء عالم كامل على المسرح، وفى وعى المشاهد معاً، بدون أن يتغير المشهد، أو تتبدل الملابس أو الأضواء.

مهرجان لوكارنو السينمائي الدولي الـ ٤٩ شاهين.. وأفلام أخرى

عودة «الابن الضال» وه العصفور»
وظروف كتابتها وعرضها وموقف
الرقابة.

ريثروسيبكشيف شاهين من
لوكارنو ذهب إلى زيورخ ثم جنيف
بسويسرا، ومنها إلى باريس - في
معهد العالم العربي بإشراف
الدكتورة ماجدة واصف، وتعرض
بإيجاز بعض الأفلام الهامة من
بالمسابقة أو غيرها، نالت جوائز أو
لم تتل.

وعلى سبيل المثال فإن فيلم
«نيرولو» Nerolio الإيطالي -
بالمسابقة - إخراج أوريليو جي يما
لدى Aurelio Jirmaldi لم يفز بأي
جائزة من أي لجنة، ومع هذا فهو

لهذا المشروع الكبير من هيئات
ومؤسسات وأفراد بل وشركات -
خاصة - في فرنسا وإيطاليا
وسويسرا ومصر.. ولولاهم كلهم لما
تحقق، وتصدر «كراسات السينما»
عددا خاصا عن شاهين - بأفلام
نقاد مرموقين ويضم حديثا مطولا
لشاهين كما أقيمت مائدة مستديرة
على يومين من الرويتروسيباتيف، في
أولها تحدث شاهين في تأثر أنه
أخذ يراجع نفسه وهو يرى الجمهور
مقبلا على أفلامه على مدى عشرة
أيام.. وجد نفسه - هو ذاته - يعيش
أفلامه - تجربته - من جديد، عاد
يسترجع طفولته، اهتمامه الميكرو
بالسينما، علاقته بالصورة، بالناس،
بأمته ومعيها.. مشيرا إلى فيلمي،

يتملكك شعور من الزهو أنك
مصري - عربي شعور لا يمكن أن
تخفيه، فالجميع يسألك كل يوم:
«هل شاهدت ابن النيل؟» وأنت
تسألهم «ما رأيكم في عودة الابن
الضال؟» كيف ترى هذا الفيلم أو
ذاك؟ «شاهين» كلمة تتردد طوال
المهرجان أفلامه تقدم في ثلاث
قاعات. صورته على غلاف المجلات،
والنشرة اليومية: «شاهين مصر»..
«شاهين كمان وكمان».. شاهين في
عيون.. نقاد وسينمائيين متحدثون
عن شاهين.. لك حق إذن أن تزهو،
فالمهرجان وإدارته لهما الفضل في
السعي إلى تجميع وتجديد وترميم
٣٢ فيلما طويلا وقصيرا لشاهين -
والى طلب المساعدة والدعم المالي



ناديا فارس



جورجيملا لى آخر ج ميلما عن (بازولينى)

وحيدا، كان بازولينى يترك أصدقاءه من المثقفين بحثاً عن الشباب... الملى بالحوية، بحيويتهم كانوا يجعلونه شاعرا بالصياة

ونتساءل هل كان موقفك لجان التحكيم من الفيلم دليلا آخر أن الأمور والمواقف فعلا لم تتغير؟
ليبرتارياس.. Libertarias للمخرج الأسباني فيسنتى أراندا Vicente Aranda - إنتاج أسباني بلجيكي - عرض بالساحة الكبرى وهو ملحمة تجمع بين التراجيديا والرومانسية والكوميديا، والتسجيلى والروائى، والموضوعية والتأمل، ليس فقط لتصويره حريا من أجل الحرية، بل لأنه أكثر من هذا عن الكفاح غير الظاهر أو الصرب بين الجنسيتين . الرجل والمرأة، كلمات قليلة لن تخلص لك أحداث فيلم طوله ساعة

يحدث نفسه: «أحب الناس لم أحب رجال السياسة». أحب أن أتأمل عيون الناس «فى البلدة» . يسير فى أهد أحيانها الشعبية، يحدق فى البيوت والناس والأشياء، وفى ميدان صغير يرقب أولادا يلعبون كرة القدم. وفى المساء يلتقى بهؤلاء الأولاد يتحلقون تاراً على الشاطئ. يدعو أحدهم بعد الآخر بسيارته ليستمع إلى الموسيقى، لمسات استغراق فى الأحلام. اليوم التالي تهطل الأمطار يتأمل الأولاد يقتسلون بها فى مرج. تشرق الشمس. البحر مضطرب. علاقة بازولينى بالناس. بالأولاد، تؤكد حاجة الشاعر إلى الحنان. يقول المخرج: إن الليل، والمثلية ليست عناصر ثانوية فى فيلمى. كل ليلة سواء كان بازولينى فى روما أو صقلية أو المغرب أو اليمن أثناء تصوير أحد أفلامه أو

فيلم هام، لأن مفرجه أراد أن يقدم رؤيته نحو حياة الشاعر المخرج الإيطالى باولو بازولينى ومصرعه الماسوى.

إن «نيسرولييو» هو بازولينى جريما لى . والمخرج نفسه . وهو يقول أرى أن البعد الأساسى لشخصية بازولينى يتمثل فى شيئين: قدرته إن يحيا، وأن يصور هذه الحياة بطريقة استفزازية غير مبهجة، ولكنها موحية، ولهذا نجد فى الفيلم الشباب فاليرييو يسأل الشاعر لماذا يقف منك النقاد موقفا عدائيا! فيجيبه: «لأننى أتحدث عن أعماق الإنسانية الدفينة»..

فى المشاهد الأولى فى الفيلم نرى الشاعر والمخرج الشهير مسافرا بالدرجة الثانية فى قطار من يمسينا إلى سرقسطة بصقلية،

وثلاثون دقيقة مبهره عن الحرب الأهلية الإسبانية - ١٩٣٦ - تلك الحرب الثورية النبيلة التي أجهضت في النهاية، وقد تناولها أكثر من فيلم آخرها الإنجليزي «الأرض والحرية» إخراج كسين لوش، ولكن هناك عتصرا هاما في هذا الفيلم الجديد هو المرأة.. المرأة المناضلة التي شاركت في الحرب ليس لمناهضة نظام حكم فرانكو الفاشي فحسب بل الموقف المحافظ نحو المرأة في النظام والمجتمع بل أيضا داخل الكوادر الثورية نفسها. شاركت المرأة في الثورة والحرب من أجل حقوقها إذن.. فماذا حدث؟ يعرض الفيلم نماذج من النساء.. بيلار الثورية المتشددة، ماريا الراهبة التي هجرت الدير للانضمام للثورة وحفظت كل كتب لينين حتى كانت تمسدها عن ظهر قلب بالفصل والصفحة، ثم النساء اللاتي كن يمارسن مهنتهن في بيت (دعارة)، وحرورتهن الثورة، حتى يكون لهن كرامتهن، وشاركن في القتال.

● عمل رومان... للمخرجة المصرية ناديا فارس. إنشاج سويسرى - تونس، ناديا إفراز تفتن عربية وأوروبية الأم سويسرية الأب مصرية. درست السينما في أمريكا حيث أخرجت أفلاما قصيرة - تعيش بين سويسرا ومصر، قدم

في الألب والأخرى على ضفاف النيل كما تقول هي نفسها. في مشروع فيلم تسجيلي وبحث اجتماعي عن المرأة في المغرب تعرفت على أحوال النساء الحريات عن قرب روين لها أسرارهن. أثارها قضية المرأة العربية وخاصة من قراءاتها للكاتبة المغربية فاطمة الميريسى.. يتناول فيلمها الروائي الطويل الأول أحوال ثلاث نساء ينتمين إلى طبقات اجتماعية مختلفة «أيلي» التي تمردت بسبب موقف حببيها الجبان. و«أمينة» التي أجبت استأذنها وداس حبها بل داس يديها بدمه لفرضه أنها لم تدل له وإدا «نعمة» أكثر النساء الثلاث استقلالا - وهمة الوصل بينهن حاولت التمرد على زواج مرتب، داست بدمها صورة خطيبها حينما أرغمها على الرقص في الفرح.. حصل الفيلم على جائزة لجنة تحكيم الكنيسة البروتستانتية لأنه فيلم شجاع يتناول العلاقات بين الرجل والمرأة في الإطار والسياسي الشفافى والعنى في عالم اليوم.

أخيرا.. التكريم والفهد الذهبى عن الأعمال الكاملة.. بعد تكريم المخرج الفرنسى جاك ريفيت والبرتغالى مانويل دى أوليفيرا، والأمريكى صمويل فولر، والسويسرى جان - لوك جودار،

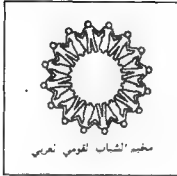
يكرم هذه الدورة المخرج الألمانى فيرنر شرويتز Werner Schroeter أحد رموز السينما الألمانية الجديدة. بل شاعر السينما. كل أعماله شقت طريقها للمهرجانات الدولية.. يشغله في أفلامه: الحب، الموت، الاختلافات الاجتماعية والجنسية. البحث عن الجمال. الوجه والصوت الإنسانى. الصوت الإنسانى تجسد في صوت ماريا كالاس في أفلامه الأولى. الموت عالم سوى خاص - من أهم أفلامه: «باليرمو أو ولنسبرج» - ١٩٨٠، مجلس الحب ١٩٨١، يوم الأغبياء ١٩٨٢.. أخرج أكثر من اثنتي عشر أوبرا في أكثر من دولة.. فيلمه الأخير «غبار الحب» عرض في الساحة الكبرى مع تسلمه الفهد الذهبى، العنوان قناعة عميقة أن مانعبر عنه صوتيا هو نتاج بحث وسعى للاقترب من الآخر، للعب، لكل الرغبات الرومانسية.. فى لقاء مع كبار مغنيات ومغنى الأوبرا.. يصور شرويتز لحظات الحب، الشيق. وروابط الجنس - الصداقة التي تتحول إلى أصفى درجات الحب.. حياتهن الشخصية تتردد في جنبات الساحة الكبرى أصوات أوبرالية رائعة.. مازالت تتردد فى أذنى حتى هذه اللحظة التى أكتب لك فيها الآن.

ملتقى الشباب العربى وقضايا الثقافة العربية الراهنة

وتتدرج تحت هذا النشاط مجموعة الأساليب الشعرية، والحفلات الفنية العنائنية والراقصة، التى اتصلت بالفولكلور الفنى والراقص، تأكيداً على التواصل العميق مع الوان الفن العربى الأصيلة، التى تواجه - باستمرار - خطراً على بقائها وسيورتها، كما تؤكد على ضرورة هذا التواصل الفنى/الثقافى - بتوابعه من قطر إلى قطر - بين الشباب العربى. تميزت حفلة وادى النيل، وحفلة لبنان وسوريا، وحفلة المغرب، وتتميز من المشاركين فى هذا الجانب الفنى كل من: عبدالله عبدالحميد (لبنان)، عائشة الشستوى (المغرب)، أحمد عبدالحميد (لبنان).

السابقة، إلى د. عبد الإله بلقزيز، أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة محمد الخامس، والأمين العام لمجلس أمناء ملتقى الشباب العربى، والأمين العام المساعد للمؤتمر القومى ببيروت، وأحد المفكرين الذين عكفوا على رصد وصياغة الفكر العربى المعاصر، وله إسهامات مهمة فى مجال الثقافة والفكر والاستراتيجية كما أسهم الشباب العربى، بأحدثين وطلاباً، فى إثراء هذا للنشاط وتفعيله، بوصفه الفعالية الأساسية لملتقى الشباب العربى، وذلك عبر مجموعة المحاضرات، والحلقات التكوينية والنقاشية، والمعاور البحثية، التى اتصلت بمجمل قضايا الثقافة والفكر العربيين، موزعة - بدقة ونظام شديدتين - على مدار أربعة عشر يوماً.

احتضنت المغرب، هذا العام، فعاليات الدورة السابعة لملتقى الشباب العربى، التى أقيمت على فضاء المركز الدولى للشباب، بمدينة بوزنيقة، فى الفترة من ١ إلى ١٤ أغسطس عام ١٩٩٦، برعاية جمعية الشغلة للتربية والثقافة، وبدعم مجموعة من المؤسسات الأهلية والهيئات الرسمية، وشارك فى هذه الدورة مائة وثمانون شاباً عربياً من ثلاثة عشر قطراً، أكثرهم من الطلاب، وأقلهم من الباحثين. وقد حملت هذه الدورة اسم العصافى المغربى البهاهى محمد، الذى افتقدته الصحافة المغربية والعربية، منذ عدة أشهر. اتسمت هذه الدورة بكثافة نشاطها الثقافى والفكرى، ويؤمى الفضل فى تأطير هذا النشاط وتكريسه، عبر الدورات



مخبر 'شباب لغومي' عربي



صعبة الشعلة لغوية والثقافة

مرزوقي (تونس): زينة مسك (البنان)،
رحيم سعيد (المغرب): محمد الفقيه
(البنان): سعيد قاسمي (الجزائر)، ضياء
هيدر (البنان)

لقد عقد هؤلاء الشباب الوركان على
 انفسهم، أولاً وقبل كل شيء: وفتحوا بوابة
 الاسئلة التي ليس لها حد، أو نهاية، حول
 الذات الآخر، وحول جدلها الدائر، وحول
 الدخول في معركة المعرفة العالمية، ارتكازاً
 على قواعد صلبة من معرفة الذات لنفسها
 ولغيرها، حياتها، وحول أحلامهم
 الديمقراطية، والتنمية، والتقدم، والإصلاح.

وعندما صنعت الفرصة، اتفق
 المشاركون على منظومة للعمل الفعلي
 المشترك، على نحو ما تجلي في مناقشة
 الطرح الذي قدمه الباحث محمد حسن
 عبد الحافظ، الخاص بجمع الماثورات
 الشعبية العربية جمعاً ميدانياً منضبطاً
 ومؤثراً؛ باعتبار هذه المحاولة تمثل مواجهة

لقد تميز عدد غير قليل من المشاركين
 في تجسيد تمسورات مختلفة ومتصافرة
 في أن سماً، أثناء حوارهم الثاب حول
 مجمل ما طرح من موضوعات وقضايا، لعل
 أبرز هذه التصورات، تلك التي احتكمت
 إلى العقلانية، وأثبتت على تحليل عميق
 ومنظم، وأعتدت السؤال أساساً للجواب،
 بدلاً من أن تبني الإجابات الجاهزة المقولية
 إيديولوجياً. وبهذا، تضاء لت المسافة بين
 المشاركين، بأحترام الحوار وأطرافه،
 وبأسلوب الأخذ والمطاء، وليس المصادرة،
 وبالإيمان بأن الآراء المختلفة يمكن وضعها
 في نسق متكامل، وليس هناك من يمتلك
 الجواب الأبعد، أو يتّبع بامتلاك الحقيقة
 المطلقة ومن الأسماء التي برزت في هذا
 الحوار الخلاّق بين الشباب العربي،
 نذكر: حسين فضل الله (البنان)،
 محمد عباسي (الجزائر)، أميل
 سرور (مصر)، سماعية البلوشي
 (المغرب)، أحمد بوز (المغرب)، حسن

تؤكد الطروحات والرؤى والأسئلة التي
 قدمها الشباب، عبر مداحلاتهم ونقاشاتهم
 ومحاضرات بعضهم، وعلى الباحثين
 الشباب بالقضايا المعنوية المطروحة على
 خارطة الواقع الثقافي العربي الراهن،
 وتبني بقدراتهم وإمكاناتهم واستعداداتهم
 التي تصب في رافد الاستثمار والسعي
 الدؤوب نحو بلورة رؤية استراتيجية تجاه
 الواقع العربي، بدلاً من الاستسلام لصور
 عادية: ياتسقة، مضوغة، تهدد الفعاليات
 الممكنة للشباب العربي، والتي يمكن
 استثمارها في لحظة تاريخية ماضلة،
 متخفة بالتحديات الصعبة، مرزحمة
 بالمضغلات، وبالتهولات الفرقة، داخلياً
 وخارجياً ويزلازل التغيير العالمي، عبر
 عملية (الكوينة)، أو تحويل العالم، إعلامياً
 واقتصادياً ومعرفياً، إلى قرية كونية
 صغيرة، وعبر التقدم التكنولوجي
 والمعلوماتي الهائل، فيما يعرف بالثورة
 الثالثة: ثورة ما بعد الصناعة، تلك التي
 رازلت كثيراً من الانساق المعرفية،
 والقناعات الإيديولوجية، وعبر محاولات
 اشتغال المسافات الحضارية والتاريخية
 والمعرفية والثقافية للشعوب، تحت
 مسمى النظام العالمي الجديد، القائم على
 الاستقطاب الأحادي، والاستثمار بالعالم،
 بينما تتحول الأطراف الأخرى إلى
 هوامس، بملقعة القسوة العسكرية،
 والاقتصادية، بل المعرفية أيضاً، حيث
 تتحول المعرفة نفسها إلى تجارة.

مباشرة، وحقيقية، للثقافة المية، كما هي فاعلة وناجزة في الوجدان الجماعي العربي، وفي أدواق الجماعات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم وفنونهم الفولائية (الشغافية) والحركية والتشكيلية غير أن الطرح انصب على الأنواع الأدبية الشعبية الشغافية. وفي البداية، أكد الباحث أن هذا العمل تموزة فرق بحثية مفصلة، وأنه يقوم على قواعد علمية مكينة في الجمع والتوثيق والفهرسة والتصنيف، وأن جميع النصوص من المسود الرواة والناس هي المهمة الأساسية في هذا العمل، ويعدسها... أي بعد تجميع النصوص وضبطها. يمكن لنا تصنيفها وبرسها وتلها... إلخ، كيفما شئنا. وأوضح الباحث أهمية هذا العمل الآن، لاسيما أننا نشهد تحولات جذرية في المجتمعات العربية، وأن التحولات العالمية الجديدة لابد ستعكس على ثقافات الشعوب ذات الخصوصية الفصوى، وأنا، في ظل طوحنا لمواكبة التقدم الهائل تكنولوجي وعلمي وثقافي، لابد أن نسجل هذه الفنون قبل موتها وانسائها، وأن ننقذها من الضياع، بل يمكننا استغلال التقدم التكنولوجي لصالح هذا العمل الطلى الثقافي الخاص جدا من هنا، كان لهذا الطرح ضروراته ومبرراته العلمية والوطنية والقومية، ويحمل قواعد خاصة في ممارسته وأدائه. كما أشار الباحث إلى عقود الإهمال التي ضاعت خلالها كثير

من النصوص الشغافية. بموت رواةها، بانتهاء دورها في حياة الجماعة الشعبية، كما وجه الانتباه إلى محاولات الضرب والهجوم التي تعرضت لها الفنون الشعبية، بتجلياتها وصورها المختلفة، من قبل الفئب الشغافية والفكرية، التي انفصلت عن هذه الجماعات، واعتبرت فنونها تجسيدا لتراكبات الفراغة والجهل والتخلف، والمترض الباحث أن هذا الموقف كان العامل غير المرئي، لكنه وحده الفاعل، وراء فشل المشروعات الفكرية الإسلامية والنهضوية والتحديثية والتنويرية (واقصد بالفشل عدم الاستمرار) ذلك لأن الجماعات الشعبية، وحدها التي تحمل ميكانيزمات الاستمرار والسيروية والانتقال والتوريث من جيل إلى جيل ولأن هذه الجماعات الشعبية التي لم تتلق، أو تتبن إليها يد التعليم الرسمي، لم تتلق هذه المشروعات الفولائية التي وصمتها بالجهالة، برغم أنهم خزنها أصلاهم في القطيم والنهوض والعسل داخل هذه الفنون، وحافظوا بها على جل قيمهم الإيجابية الأصيلة. لهذا السبب وغيره، فشلت هذه المشروعات التنويرية في الحفاظ على استمرارها الطويل.

من جانب آخر، أشار الباحث إلى الدراسات للميدانية الرائدة التي سلكت هذا الطريق الشاق في مصر، ويرز - في هذا السياق - إنجاز أستاذنا الجليل الدكتور

أحمد على مرسى، منذ عام ١٩٦٥، وكذلك جهده في استمرار هذا الطريق، خاصة جهوده في إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية (١٩٨٢)، لتوثيق كوارس دراسة ومدرية على العمل الميداني للنظم. ثم اقترح الباحث تبادل المعلومات بين الشباب العربي حول طبيعة وظروف الدراسات الفولكلورية عامة، والميدانية منها على وجه الخصوص، في مختلف البلاد العربية، وقام المناقشون والمتدخلون بطرح الأفكار والاقتراحات التي تمكن من تفعيل وإثراء هذا العمل الطسوح الذي ينهض، مبدئيًا، على القنرات الذاتية، انتظارًا لرعاية المؤسسات الوطنية الواعية بأهميته، وللناصر القادرة على قيادته والواقع أن عددًا كبيرًا من المشاركين قد تعمس لهذا المشروع، البعض من باب التخصص والبعض من باب التخصيص القريب (الفولكلور، الأنثروبولوجيا، السوسيلوجيا)، والبعض الآخر من باب الهواية والاهتمام الخاص

وفي حفل الضمان، أكد المشاركون اعتزازهم بهذا الملتقى، الذي أسهم - بقوة - في تشكيل وعيم رؤاهم، وقدموا تحية عميقة للذين تجشعوا غناء الاستضافة والتطوير والإدارة (عبدإله بقرين، فيصل درنيقة، عبد المقصود الراشدي، عبدالله عبد الحميد، ياسر عبدالجواد، وغيرهم)، وتمنوا أن تستمر التجربة في دورها الفاعل والأصيل تجاه الشباب العربي.

الشعر

رودود خاصة:

الأصدقاء الشعراء: سيد عبدالحى حسين (قنا) - محمد السنانوسى عبادى (أسوان) - علياء زهران (الدلتا) - عاشور الزعيم (الداخلية) - محمود دسوقي سليمان زهران (دمنهور) - خالد أبو زيد مرسى (إمبابة) - هشام عطية سلام (الشهداء منوفية) - سامية سليمان محمد (اسكندرية) - وائل سعيد محمود (قليوبية) - أسماء زاهى سعيد سليم (التيين).

اللعنا على قصائدكم، ورائنا أنها لا تخلو من روح شعرية واضحة لا ينقصها إلا أن تتجسد فى لغة شعرية توحى ولا تقرر، وترمز دون أن تفصح كل الإفصاح، هذا فضلا عن ضرورة التخلص من الأخطاء اللغوية والعروضية، وعسى أن يتحقق ذلك فى أعمالكم القادمة.

ولكنه يقع فى عيوب أفدح، فمن التعبيرات المجانية التى لا تضيف شيئا إلى التجربة الشعرية، إلى الاستطراد الذى تشتت معه التجربة وتترهل بنية القصيدة، إلى التعبيرات الجاهزة (المسكوك) المقحمة على عالم القصيدة إقحاما.. وهكذا. ففى قصيدة الشاعر محمد عبد الظاهر بصادفك (الاحتدام) فيقطع عليك متعتك، وفى قصيدة الشاعر إبراهيم منصور يفجؤك (بحر فى غير التلاطم يرتعى ليسوق الورد للخط القليلد) أما عند الشاعر أحمد حسن فانت لا تعرف المر فى تحديد (السبعين ربيعا).

ونحن لم نرد بنشر هذه النماذج إلا ماعساه أن يفيد هؤلاء الأصدقاء وغيرهم فى تجاربهم القادمة.

يظن بعض أصدقائنا من الشعراء أن الإشارة الدائمة إلى ما يقعون فيه من أخطاء لغوية أو عروضية: تعنى أننا نرحب بالشعر البصرى من هذه الأخطاء، حتى لو كان ركيك البنية سقيم الخيال؛ ولاشك فى أنهم مخطئون فى ظنهم هذا، لأن معرفة قواعد اللغة وأصول العروض لا تكفى لكى تجعل من الكتابة شعرا، وإن كانت تكفى لكى تجعل منها نظما؛ ولو أن الشعر مرهون بمعرفة هذه القواعد اللغوية والموازن الشعرية، لكان علماء اللغة والعروض هم أشعر الناس كافة

وفى ديوان الأصدقاء لهذا العدد نماذج من هذا الشعر الذى يبرأ من الخطأ اللغوى والخلل العروضى،

ديوان الأصدقاء

قبتان لى.. ودندنة لها

محمد عبدالقاهر حمد - نجع حمادي

وأمد نحوى بعض أفنان الشقاوة
كيف باضت فى ضلوعى زهرة بيضاء؟
أفريخت الذى يهوى الندى
كيف النهار على غصون حبيبتى
صخب
وصوت «صباح» يأتى من بعيد معلنا
«ليس بعد الهب ذتب»
يا هوى الأشواك
مهلك، هل يحلق فى بهاء الخلد منطفئا؟

.....
يعاجلنى أفوك
هل أفك السحر عن عشقى وأقرؤنى
أهيك.....أم
أقدس فى هواك مرافىء العمر الذى ولى
ولم يترك لمنهزم غدا؟!

لى قبتان، على متون الريح
عصفور ينقر فى فؤادى باحثا عن عمقه المجهول فى
شغفى
ودندنة بقلبك لا تحد
وأنا أفرغنى من الحزن الهنيئة راقصا
أينا استدرت رأيت وجهك طالعا من عمق أوجاعى
يحيرنى بزوغك، مغولا فى الحزن
غاضبة سماؤك مثل كل عوالم السحر المقينة
يا أانا:

هل كان لى غير احتدامك مرفا
قالت: هوائى ناصع
لى أن أفك طلاسـم الصلوات عن عشقى
واكسر نايك المسحور، أخلع عن تضاريسى عيونك يافتى
قم فاسترد اليوم روحى
سابع فى ملكك: الألوان تأسرنى
اسير على جناح فراشة

اسوق الورد للبحر

إبراهيم منصور - كفر الشيخ

فيصحو - فى الصباح - يصب ملح الله فى الكأس
العتيق
وأصلا البحر ابتهاجاً بافتضاحى للسماء...
إذا تملأت فى عيونى...
أقطف الورد الحرام وأستحل مسامه

ما كنت أشغل بالبراح خواترى
حتى أتانى البحر منسرباً من الشيطان...
يقترض السفائن كي توصله...
هو الآن أرمى فى داخلى
عشرون عاماً كنت أسكنه...

من خيرُ الورد اشتياق البحر للمجداف
في غير التلاطم...
فارتمى بحراً
يسوق الورد للشط التليد
ويدعى سبق الوصول إلى المدى
هو ذا يعيد العمرُ أوله... ولكن
من يجرد وردتى أشواكها
فتكون غير قديمها
واسجل الوشم الجديد
على حوائط حجرى
ببداية جدت على قلبى
فمكن للنهاية مسلماً مستحدثاً

وأحادث الطير الذى صاحبهُ زمناً..
وأعرف كيف صار الثغر سيفاً...
وابتسامة وردة
جاءت على أوى السفائن... وحدها
والآن حانت لحظتى... كيما أوارى سوتى
وأروح للبحر المغيب كى نصلأى،
أو نقيم علاقة بالوقت حين تمردت دقاته
وأعود أحفظ من قديمى مصفة
الفت تُعذّبها...
ووشمت الحوائط بالبدايات الرتيبة...
والنهايات الكئيبة
مُهراً.. أسافر فى طريق ضيق نحو الورد الذابل

متوالية العبرات

أحمد محمد حسن - قوص

العشاق ترانيمُ محبوباً
فى صمت الغيم
فَمَنْ فكُ العبرات وخُصصها؟
العبرات النفحات
قُبلات من ربِّ الوجد
تطرزها الحصفاء على سجاد الوصل
شموساً.. تتقافز فى عينيها..

تفزُّل من سُدُم الوجد شمساً
تتقافز فى عينيها
تغمسها.. فى بحر وسائد خديها
سبعين ربيعاً.. حتى يُحتملُ لظاهها.. الخمرى
جنى.. كتمته الحكمة حتى
عبدَ القمر النهريُّ به
فَقَار عتيق الخمر
على أبواب سطور العشاق الخُصص
فمَحَاهَا..

سلام

اصلان عبدالغنى أبوسيف - القاهرة

سيل من دعوات الراهب والآنكار
فتمايلت ملاكاً يركع ليل نهار
فيض من نسيمات الخيط الأبيض يتملكنى
ينتشل الحجر صريع الحلم
جميل هذا الفجر المتدفق ما بين بقايا أشلائى
أقرتك سلاماً مصرياً
عريباً رغم حدود الحلم
ورغم سنين الغربة والأسفار
سلامك بعضٌ من ترتيل القلب النابض فى (صنعاء)
ودمع رجاء
أحبك فوق ثوانى العمر لبضع ثوان
فالحب جميل لو أنسى كل الأشياء
أقرتك سلاماً . وختاماً
الله يوفق من شاء....

وقرات سلامك فى عينيك يجوب معالم أهوانى
فترنم قلبى حين رأيت رحيل الخوف
وقرات سلامك فى عينيك يجوب معالم أهوانى
فترنم قلبى حين رأيت رحيل الخوف
أقول الليل المظلم فوق سفينة هذا اليم
وأضأت جوانب مملكتى..
فنسيت حياتى عند لقاء الوجه المشرق
حول الجفن المسيل خجلاً من أنات القلب النائى
أقرتك سلاماً مصرياً
حملته طيور الصبح بريقاً يجذب هذا الجسد العارى
فى ملكوت الكون الأخضر
أقول الليل المظلم فوق سفينة هذا اليم
وأضأت جوانب مملكتى .
فوق فؤادى غصن من شرفات الشجر الساكن فى أرجائى
لمه كؤوس العشق



للشاعر الهندي طاغور

القصة

أيها الأصدقاء

نتوقف في هذا العدد أمام الرسالة التي وصلتنا من الصديق أمجد داود الطالب في كلية التربية جامعة جنوب الوادي، وقد أرفق بالرسالة قصتين له. وبداية نقول لصديقنا أمجد ولكل الأصدقاء إنهم ليسوا في حاجة إلى تكرار كلمة «أرجو» فنحن في الحقيقة لا نهمل أي رسالة تصل إلينا، فإذا لم نشر إليها ولم نناقش صاحبها فيما أرسله من نصوص، فسقد يكون السبب هو هذه المساحة الضئيلة الممنوحة لنا، وقد يكون أن النصوص أضعف من أن تناقش ولا نحب أن نضيق بالجدل حولها وقت القراء، وهناك سبب ثالث يسبب لنا حرجاً شديداً: فيبعض الأصدقاء يرسلون نصوصاً قد لا تصلح للنشر في هذا الباب - والنشر في هذا الباب نشر في إبداع بالطبع - ثم يرفقون نصوصهم بأسماء المجموعات القصصية التي نشروها والجوائز التي حصلوا عليها، ومع الحرج يتسلطنا العجب من سهولة النشر

والحصول على الجوائز لأصحاب هذه النصوص.

يسأل الصديق أمجد: هل يمكن أن أشارك في الحياة الأدبية بواسطتكم؟ والإجابة هي: نعم.. بالتأكيد، بواسطتنا وبواسطة غيرنا؛ فالجال الآن يتسع للجميع من أصحاب المواهب، ولا نريد أن نجد صديقنا عن تلك الأيام التي كنا نحاول فيها أن نجد مساحة صغيرة تطل منها أعمالنا، ولم يكن يتاح لنا ذلك إلا بواسطة المرحوم عبيد الفتح الجمل هذا الرجل النادر الذي فتح صفحات جريدة «المساء» للكتاب والرسامين الشباب، أو في مجلة «الأدب» أحياناً، وكانت تنشر القصص بلا مقابل مادي.

ولعلها فرصة مناسبة الآن أن نقول لكل الأصدقاء والصديقات الذين نشرُوا في هذا الباب نصوصاً كاملة أو سينشر لهم إن هناك مكافأة لا بأس بها في انتظارهم، قد تتأخر بعض الوقت ولكنها تصرف في النهاية، وعليهم إذن أن يرجعوا

الخزينة في هيئة الكتاب.

ونعود للصديق أمجد، إنه يذكر أسماء كتاب القصة الكبار في الغرب ويقول بعد ذلك «فهؤلاء دلائلنا في هذه الفوضى» (كتبها الصديق الغوفة) الأدبية التي نحيا بها الآن، وهذا ما التزمه في قصصه. وذلك شيء جميل؛ فمن الطبيعي أن يرجع كاتب القصة إلى التراث الذي خلفه أعلام هذا الفن، كما لا بد أن يرجع الشاعر إلى تراثه؛ فالفن يُتعلَّم من الفن، كما سبق أن كررنا ذلك مراراً.

أما القصتان اللتان أرسلهما صديقنا فنتوقع أن يتسع صدره لملاحظتنا عليهما، وهذا هو الأساس إذا كان يريد - كما هو واضح من رسالته - أن يلج عالم الفن السحري، أي عليه أن يكون متواضعاً وألا يسيء الظن بمن ينصحه خاصة إذا كان في بداية الطريق.

القصة الأولى ترصد باقتدار أزمة شاب ينزوي في غرفته رافضاً الاشتراك في حفل أقامه أبوه بمناسبة ترقية (الأب) ونجاح هذا

الشباب وإخيه.. والأخ الصغير هذا يتورد على الغرفة مرات داعياً إياه للمشاركة في الحفل ولكن الشباب يرفض بإصرار، وفي النهاية يقفز من النافذة التي كانت لحسن الحظ قريبة من الأرض ويعدو خلفه أخوه صائحاً: «انطلق يا مجدى.. أنا لا أريد أن الحق بك إنما أريد أن اعدو معك».

هذه هي القصة، ولابد أن القارئ سيسأل: لماذا يحبس الشباب نفسه في غرفته ولا يشارك في الحفل المقام بمناسبة نجاحه؟ لماذا لا يأكل ولا يشرب ويظل لمدة أيام ثلاثة مرتدياً ملابس كاملة؟ ولماذا يقفز من النافذة؟ والأهم من كل ذلك لماذا يشاركه الصغير في الهرب؟ حيث لا تجد أسئلة مثل هذه إجابة فإن القصة لا تكون مقنعة حتى لو كانت أحداثها حقيقية.

أما القصة الثانية فتبدأ من نقطة توتر حادة: إذ يصل الشاب بطل القصة إلى شقته فيجدها مفتوحة ويقف أعلى السلم حيث يراقب الموقف خائفاً أن يكون الذي بالدخل لصاً يمكن أن يؤذيه.. ولكن أمر

لص؟ أم أنه أخوه المسافر والذي يملك مفتاحاً للشفة؟ أم أن البطل نسي الباب في الصباح مفتوحاً؟ كل هذه الاحتمالات تقيد حركته إلى أن يفاجأ بأن الذى كان فى الشقة وخرج منها الآن هو أخوه.. فماذا يفعل؟ هذه نهاية القصة:

«ويجى.. من؟ أخى؟ حقاً أخى.. لن الحق به.. ماذا أقول له.. كم كنت مشتاقاً لأقيله..».

والسؤال هو: لماذا لم يناد أخاه ويقله؟ ما الذى منعه من أن يجرى خلفه على السلم خاصة أن الأخ لم يكن يعرف أن البطل يراقبه؟ ولا يظن الصديق أمجد - وكل الأصدقاء - أن المفاجأة وحدها يمكن أن تصنع قصة جيدة، فلا بد أن تكون المفاجأة مبررة فنياً، وما دام قد قرأ **مويسان وتشيكوف** فلا شك أنه يذكر كيف تتابع أحداث قصة «العقد» أو قصة «الرهان» وهناك قصص ليس فيها مفاجآت أبداً ولكنها تمسك بتلابيب القارئ إلى النهاية وتستعصى على النسيان مثل قصة هذه الفتاة المراهقة - قصة بعد المسرح **لتشيكوف** - التي

شاهدت أحد العروض المسرحية فسيطر عليها إحساس بأنها لابد أن تكون مثل بطاقة المسرحية وتعالى كما عانت من الحب وعذابه.. وهكذا تحبس نفسها في غرفتها آخر الليل وتكتب وتمزق خطابات لأشخاص قابلتهم عرضاً في الصيف الماضي وتتهمهم بأنهم لا يحبونها مثل حبها لهم.. وفي النهاية تبكى بعض الوقت وتمزق كل الخطابات وتنام. ولماذا نذهب بعيداً؟ إن قصة الصديقة **منصورة عز الدين** المنشورة في هذا العدد نموذج جيد لهذا النوع من القصص البسيطة الجميلة.

أما اللغة - وكما تحدثنا عن أهميتها - فيحتاج الصديق **أمجد** وغيره من الأصدقاء إلى أخذ هذه المسألة جد أكثر، ويعدوا لن يقول صديقنا «كان حفلٌ بهيج»، وهو الذى وضع الضممتين على كل كلمة، أو يقول «فارتضى في توترٍ غير مسموع أيضاً على السرور» والخطأ هنا مزدوج: فهل هناك توتر مسموع وآخر غير مسموع، أو يقول «فيذداد توترى» أو «ربما يكون عسر عليه» يقصد «عثر» .. إلخ.

الغريب

منصورة عن الدين - القامة

أنا فقد تسمرت عيني على وجهه أراقب كلماته
وخلاجاته فقد شعرت نحوه بالغة غريبة كما لو كان أبى.
من المؤكد أن أبى كان يشبهه ولكنى لا أدري فلم أر أبى
أبدا ولكن كان من الممكن أن يكون هذا الرجل أبى.

أفقت من أفكارى على سراى القنارب وقد رسى
واستعد ركابه للهبوط بينما ركبه الغريب وصديقه. وما
أن نزل آخر راكب حتى انطلق القارب عائدا وفيه الغريب
الذى تعلقت به، فتشبيحت نظراتى بالقارب حتى ابتعد
وخيل إلى أن الغريب ينظر لى نظرة أخيرة من نظراته
الودودة وهو يبتسم.

لم أقم إلا عندما غاب القارب عن نظرى وإن أخذت
أفكر في هذا الغريب الذى ملك على تفكيرى طوال طريق
عودتى إلى البيت وأخذت أتأمل هل وصل الآن إلى
بيته؟ وهل يمكن أن أنساه ما حييت؟ وكانت إجابتى أننى
لن أنساه أبدا ولن أنسى نظراته الحنونة. وهنا رأيت
الأولاد يلعبون فى أول الشارع الذى يقع فيه بيت جدتى
ونادانى أحدهم فاندمجت معهم وأخذنا نتقاذف الكرة
ونلعب حتى حل المساء فأسرعت بالعودة للبيت وكنت فى
هذه اللحظة قد نسيت أمر هذا الغريب تماما وكل ما كان
يشغلنى هو كيفية الإقلاق من عقاب جدتى بسبب
تأخيرى.

كنت جالسا على شاطئ النيل القريب من قريتى
يوجد مرسى القارب الصغير الذى يربط بين قريتى وبين
القرية المقابلة على الضفة الأخرى من النيل عندما
فاجأنى بصوته الدافئ: ماذا تفعل وحك يا بنى فى هذا
المكان؟

لم أجبه على الفور ولكنى نظرت طويلا إلى قسما
وجهه الهادئة وعينيه اللتين تشعان بالطيبة ثم قلت:
لاشئ، فانا أجلس هنا كل يوم إنها عادتى أن أفعل ذلك
شجعتنى نظراته الودودة على سؤاله: هل أنت غريب؟

فقال : نعم. وأردف إنه ينتظر القارب لينقله إلى
الضفة الأخرى من النهر ثم أخذ يغمرنى بنظراته
الطوفه فتشأغلته عنه بالعبث فى الحشائش التى تكسو
المكان ثم بتقليب أوراق كراسيتى.. رأيت ينظر إلى
الكراسة ثم يسألنى هل أنت بالمدرسة؟ فأومأت مجيبا.
وضع يده فى جيب البالطو القديم الذى يرتديه وأخرج
بعض قطع الحلوى وأعطاهما لى ثم ربت على كتفى
متمتما بكلمات لم أتيتها وأخذ ينظر إلى النيل كأنه
يستجدى القارب العودة من الضفة الأخرى فأخذت أنظر
إليه خلسة دون أن يشعر بى وهنا جاء غريب آخر يبدو
أنه من قريته فقد تهلل وجهه حين رآه وأخذ يتحدث معه
ثم اتخذا جانبا بعيدا شيئا ما ومضيا فى حديثهما أما

إنظار

محمود عبد المطلب

وترى معدن إرادتنا النفيس الصلب

ينصهر ويذوب

على يد هذا الكيمائي البارع.

صاح أحد الجنود:

- ستون يوما لا أرى فيها وجه امرأة؟!.. هذا ظلم

عظيم!!

ابتسم في مرارة.. «كيف تقبلون نسامكم وأنتم لم

تفعلوا بعد من عار الهزيمة؟!

وصل القطار إلى نهاية الرحلة بعد أن احتضنته

رمال الصحراء.. كل الموجودات شبيهة تتلفح بسواد

الليل.. مزق الجنود السمعت المهيب بأحذيتهم الثقيلة..

كانت السماء مرصعة بنجوم رفيعة غائرة في الظلمة..

العريات التي تنتظر الجنود مظفأة الأنوار تبدو ككائنات

منقرضة تنعكس عليها أضواء الانجم الخافتة... تحركت

القافلة مهتدية ببريق يأتيها من الزمن المستحيل!!..

شعر بجوع مفاجئ.. تسلفت إلى أفه رائحة الخبز

والطعام المختلطة بدخان الحطب!!.. تذكر إخوته وهم

يتسابقون إلى النوم فوق قبة القرن الدافئة.. في القاعة

جلست الأم إلى جوار النخلة الوحيدة التي تتوسط

الدار... كانت تلقى بجبات القمح إلى أفراخها... تجمعت

الأفراخ في دائرة الضوء تلتهمس الدفء.. كان قد أتم

استعداده للرحيل..

- تأخر أخوك كثيرا يا ولدى... قلبي مشغول عليه!

- الله يرعاه يا أمي.

انحنى على يدها يقبلها.. طفرت دموعها رغما

عنها.. جرت الدموع على الوجه الطيب الممتلئ بخطوط

الزمن.. طبععت قبلة حانية على جبينه ودعت له

بالسلامة..

تحرك القطار قبيل الغروب يحمل الجنود إلى جبهة

القتال... حكايات مصرية وأشواق مؤجلة يجرى بها

القطار بين الحقول.. منذ أن دهمتة متعة القراءة لم ينقطع

يوما عن صحبة الكتاب... غاب عن حوله قرأ... «أزهار

الشر»... من أي ركن من الجحيم أتت تلك الشاعرية

الأسرة أيها الشاعر الرحيم؟»

«على وسادة الشر، تلمح نقيب الأبالسة

يهدد أرواحنا المسحورة

ويدأ الفضيب الهمسجى... تفاثرت أحلام الجند
 وأشواقهم المزعجة مخضبة بالدماء، عزفت التلال الغريبة
 لحنا حزينا موجعا... طافت عليها طيور الصمت، وألقت
 عبايتها فوق كل الروس، وشدت عليهم خياما من الدمع!
 كانت الأفراخ الصغيرة تتقاذف حول «لمبة الجاز» تلمس
 الذهب... البرق يسكب على زجاج النافذة... الأم تلقى
 بحبات القمح الصغيرة والمناكير الصغيرة تلتقطها...

سألت الأم ابنتها:

تأخر أخواك كثيرا يا بتيقى... ألم يخبرك أحد
 بشئ؟

... ..

الأم تصدق فى المجهول، تداعب تلك المخلوقات
 الرقيقة .. وتنتظر!

الشتوية.. كانت حكايات الجدة «مریم» تمتد فى أعماق
 الليل تحملهم على أجنحة الخيال، وتشعل أحلامهم...
 تذكر أخاه الغائب.. انقطعت أخباره منذ أن بدأت
 إسرائيل تقصف بقسوة مواقع الصواريخ المضادة
 للطائرات غرب القناة.. اجتاحت موجة حزن عاتية..
 وهمس لنفسه: «متى ينزاح الشجن المتراكم فوق
 الصدر.. وتحت الوسائد»!!

صرخ أحد الجنود:

.. طيران!!.. غارة!!.. فوانيس تهبط من السماء!!

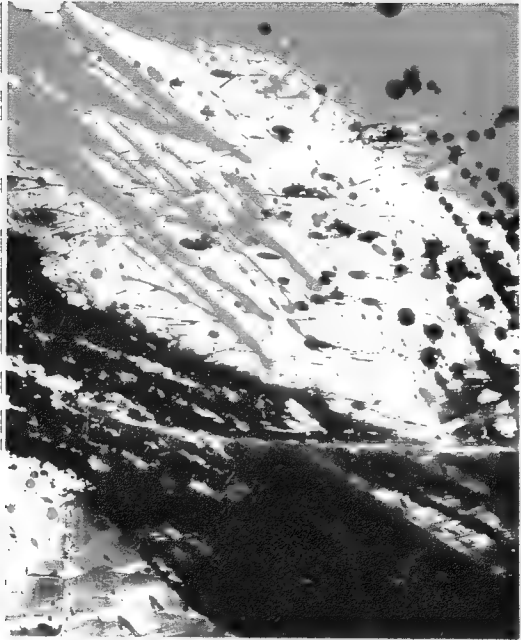
انكشفت أستار الليل.. تفرقت السيارات.. هبط
 الجنود يصيرون اللغات.. انتشروا أشباحا ليلية زاحفة
 على الرمال الموحشة الصامته.. اشتعلت السماء وراء
 الطائرات المفيرة.. تساقط عددا منها حطاما.. الجنود
 يهللون ... طار صواب العدو!!



للغنان الشاعر الهندى طاغور



نحت من أعمال الفنان أحمد جاد
الحائز على جائزة النحت في صالون باريس الدولي



لوحة للفنانة ليلى عزّت من معرضها الأخير بعنوان (التقديم والجديد)، الذي تم به افتتاح منزل
عبد الرحمن الهوارى بالأزهر الشهر الماضى.



العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٩٦

الفرانكفونية المصرية

• محمد راس • دهنون جابيس • ألبير قصير • السعيد شحات
• محمد خير • هيس منصور • فولاذ يكن • واصل بدران • مالك

• كاتيل الشوي
• عادل تولا

مصر وفرنسا : علاقة خاصة (مقال) يونس السبيعي

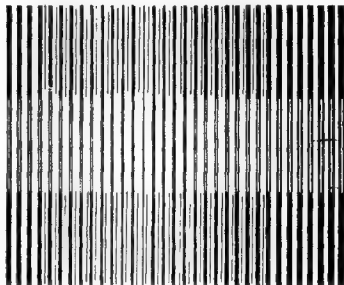
العودة قصيدة للشاعر السوري الراحل م. عبد الرحمن

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية للعلمة للكتاب

الأسطر خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الفصح ١٢ ريال
ليبيا ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - سقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية للعلمة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الجلس - ص : ب ٦٦٦ - تلفون : ٣٩٣٨٩٩١
القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر



هذا العدد

العدد الرابعة عشرة • ديسمبر ١٩٩٦م • رجب ١٤١٧هـ

■ الافتتاحية

أدب مصري بالفرنسية لم يلقَ فرنسي في مصر - أحمد عبدالمطي حجازي ٤

■ الأفرواكتونية المصرية

■ الدراسات

ثقافة الفرنسية إتيانج الحسيني ٣٦

جورج حنين عادل ميمس تولا ٣٥

حول مستقبل الشعر جورج حنين - بشير الميمامي ٤٤

ابن عربي جورج حنين - د. بيس ٤٦

الرجل الضخم والمدينة الضئيلة جورج حنين - تيس ٤٨

نكري فرانس ستيفن جارون - تيس ٥٨

أدمون جابريس دانييل لاسون - ترجاء ياقوت ٦٨

أحمد راسم د. ر. ١٠٢

البير قصيري د. ر. ١٠٩

أنتوني شميد إيمان عبد الخالق - د. ر. ١٢٨

أوصاف بطرس غالي د. ر. ١٣٧

٧٥ عاماً من الأدب الأفرواكتوني في مصر - طه ١٤٥

بيولوجرافية دانييل لاسون - تقديم د. ر. ١٤٥

■ الشعر

قصائد جورج حنين - تيس ٥٠

عق للآء أدمون جابريس - د. ر. ٧٣

عشر أغنيات أدمون جابريس - د. ر. ٨٠

شذرات أدمون جابريس - د. ر. ٨٦

ثلاث بنات من حينا أدمون جابريس - د. ر. ٨٨

قصائد جويس منصور - د. ر. ٩٢

تصديقات فولاذيكن - تيس ١٠٠

الرجوع البير قصيري - تيس ١١٥

■ القصة

حكاية عن أحمدة وأسم روثها أنجي السلاطين - تيس ١٠٦

قتل الملاح زوجته البير قصيري - د. ر. ١١٧

سائق التاكسي قدره شديد - د. ر. ١٣٢

■ المقالات والدراسات

الأسبلة والفلبيا مود يديه ١٢

مصر وفرنسا علاقة خاصة جيان لوب ريد ٢٧

■ الشعر

المدينة محمد عمران ٧

■ القصة

قضية ليلى الشريفي ١٨

■ الفن التشكيلي

تشابكات ضلالية بين البحر والسماء صلاح لورنر ١٦٥

مع مازة بالقرن ١٦٥

■ المكتبة

الانقراض الأخير شمس الدين مرمي ١٦٩

■ المتجذبات

حكايات ١٨٧٢ في مسرح روجيه عساف هادي عبد الفتاح ١٥٥

■ الرسائل

مهم عربية أفريقية في أيام قوطاج تونس فوزي سليمان ١٥٩

إحياء نكري إميل حبيبي - فلسطين زلفر السبيلي ١٦١

أصدقاء إبداع ١٧٢

أدب مصرى بالفرنسية؟ أم أدب فرنسى فى مصر؟

أين نضع الأعمال الأدبية التى كتبها المصريون والأجانب المقيمون فى مصر باللغة الفرنسية؟ هل نعتبرها جزءاً من الثقافة المصرية بحكم البيئة التى ظهرت فيها والمواظف والأفكار التى عبرت عنها؟ أم نعتبرها جزءاً من الثقافة الفرنسية بحكم اللغة التى كتبت بها هذه الأعمال؟

هناك إيجابتان، الأولى تستند إلى التجربة الإنسانية الفعلية التى يعيشها الكتاب والشعراء فى حياتهم العقلية والمادية الخاصة والعامة. فهذه التجربة الإنسانية هى المصدر الأول للإلهام، والحاجة إلى الآخرين هى الدافع الجوهرى للكتابة، الآخرين الذين ينتمون للمجتمع ذاته، والآخرين الذين ينتمون للجنس البشرى كله، فالتجربة الإنسانية مشتركة، والجمال كما كان يقول لاهارب هو هو فى جميع العصور، لأن الطبيعة والعقل لا يتغيران، ولهذا نستطيع أن نترجم الشعر والرواية والمسرحية، وأن نتذوق - مهما اختلفت أنواقنا وتعددت ثقافاتنا - ثمار العقل البشرى فى كل العصور.

والإجابة الأخرى تستند إلى اللغة ولا تعمل إلا عليها، لأن التجربة الإنسانية الباطنية والخارجية ليست إلا معرفة، ولا معرفة خارج اللغة. كل فكرة أو عاطفة أو خاطر أو خبرة لابد أن تتحول إلى كلمة تسميها وتحولها إلى صورة عقلية مجردة أو مجسدة. والكلمات ليست مجرد رموز رياضية أو إشارية، بل هى كائنات حية تنمو وتتطور بالاستعمال على مر العصور، لكنها لا تنسى تاريخها،

بل تخزنه وتستدعيه وتؤمى إليه فى كل نص جديد. من هنا لا يكون النص تعبيراً عن مجرد تجربة فردية، ولا ينتسب للطرف الذى يكتب فيها بقدر ما ينتسب للغة التى يكتب بها أو بالأحرى للثقافة التى تجسدها هذه اللغة، فهو إذن جزء من أدب قومى له جوهره الإنسانى بلا جدال، لكن الجوهر الإنسانى للعمل الأدبى لا يتجلى إلا فى اللغة.

وأنا أميل لهذه الإجابة الأخيرة. لكننى مع هذا أرى أن فى كلتا الإجابتين تعميماً يبعيدنا عن رؤية الفروق الدقيقة التى تميز الكتابات الأدبية بعضها عن بعضها الآخر.

من المؤكد أن لغة القصيدة تختلف اختلافاً كبيراً عن لغة الرواية، لأن لغة القصيدة تملأ وإيقاع وتصوير وإيجاء واستبطان، أما لغة الرواية فوصف وسرد وتحليل. ويقدر ما تعتمد لغة القصيدة على عبقرية اللغة وعناصرها الدلالية لتستحضر تاريخ اللغة وتتناص مع موروثها الشعرى، تجتهد لغة الرواية فى الابتعاد عن هذا الميراث لتفسك بماتنها الخارجية. ومن هنا لا تكون اللغة فى قصيدة لإدمون جابريس عن الموت مثلاً مساوية للغة فى رواية لألبير كاسيرى تستمد ماتنها من الأحياء الشعبية فى القاهرة.

إلا أن اللغة الواحدة قد تكون لغة قومية لأمم مختلفة لاشك أن لكل منها ثقافتها المتميزة. فالإنجليزية هى لغة الإنجليز والأمريكيين، والأستراليين، فضلاً عن انتشارها فى بلاد أفريقية وآسيوية أخرى. والفرنسية هى لغة الفرنسيين ونسبة كبيرة من البلجيكيين والسويسريين والكنديين والأفارقة. والإسبانية هى لغة الإسبان والأمريكيين الجنوبيين. فإذا صح للغة أن تكون جامعة مشتركة تضم أمماً مختلفة، فهذا لا يمنع هذه الأمم من أن تكون لها ثقافتها القومية المتميزة. والسؤال الذى يمكن أن نطرحه هنا هو: إذا كان العمل الأدبى ينتمى للغة التى يكتب بها لا إلى البيئة التى يكتب فيها، فإلى من هذين تنتمى رواية لجابرييل جارسيا ماركيز الكولومبى، أو قصيدة لجايلو نيرودا الشيلى؟ هل تنتمى هذه أو تلك للغة الإسبانية كما تنتمى لها رواية لماروخا أو قصيدة لجارسيا لوركا؟ فإذا كانت لغة هؤلاء جميعاً واحدة فالتمييز هنا لابد أن يقوم على أساس آخر يحتل فيه البيئة المحلية مكانها.

غير أن الكتابة بالفرنسية فى مصر لم تتواصل ولم تتسع كما حدث فى الجزائر أو لبنان، ولهذا يصعب أن نعتبر الفرنكوفونية فى مصر ظاهرة مصرية. غير أن هذا حكم نظرى يستند إلى أسباب من خارج الظاهرة، ولا يقوم على قراءة الأعمال الأدبية التى كتبها هؤلاء المصريون والأجانب المقيمين فى مصر باللغة الفرنسية ودراستها دراسة نقدية تكشف عن عناصرها وتحدد مصادرها.

وربما كان هذا العدد الذي خصصناه للظاهرة الفرنكوفونية في مصر خطوة في الطريق إلى هذه الغاية.

ونحن نعرف من خلال ما كتبه راولول بارم عام ١٩٧١ في مجلة Culture Francaies. وراؤول بارم ناقد مصري فرنكفوني - أن الذين كانوا يكتبون بالفرنسية في مصر بلغ عددهم إلى عام ١٩٤٥ أكثر من ثمانين كاتباً وشاعراً، وقد ولد خمسون منهم في مصر، ومنهم أريعون يعتبرون مصريين بالفعل، ونزح الباقون إلى مصر وعددهم واحد وثلاثون من فرنسا، ولبنان، وسويسرا، واليونان، وتركيا، وإنجلترا، وروسيا، وتونس، ورومانيا، وجزيرة الب.

وقد استطاع عدد من الفرنكفونيين المصريين أن يحتل مكانة مرموقة في الآداب الفرنسية المعاصرة، ومن هؤلاء إدموئد جابهس وجورج هنون، والبير قصيري، وأنثويه شديد . وإننا فالظاهرة تستحق الاحتفال والدراسة.

وأياً كانت الإجابة فيما يتصل بمسألة الانتماء، فنحن أمام ثروة أدبية تنتمي بصورة أو بأخرى إلى مصر، وتجسد العلاقة الثقافية الوثيقة بين الثقافتين العربية والفرنسية. فاحتفالنا بالفرنكفونية المصرية تابع من شعورنا بمسئوليتنا تجاه العمل الثقافي المصري بكافة ظواهره وتجلياته الأساسية والفرعية، ومن حاجتنا لاستئناف علاقاتنا الثقافية بفرنسا والوصول بها إلى حيوياتها السابقة وتفاعلهما الخلاق الذي لم يتجسد في الكتابة بالفرنسية بقدر ما تجسد في الكتابة بلغتنا القومية كما نرى في أعمال أحمد شوقي وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ومحمد حسين هيكل، ومحمود تيمور.

والمصريين والفرنسيون يبدؤون في العام القادم احتفالاً بهم بمرور قرنين على حملة بوناپورت التي فتحت الباب لتاريخ من التبادل الثمر والإبداع المتصل. فهذا العدد إننا من «إبداع» إشارة من إشارات البدء ودعوة للتغلب والاستعداد.

ويرجع الفضل الأكبر في ظهور هذا العدد لكوكبة من الدارسين والنقاد والمترجمين والمؤرخين أخص منهم بالذكر الدكتور وجاء بالقوت أستاذة الآداب الفرنسي في جامعة عين شمس، والأستاذ بشير السباعي المترجم المعروف الذي توفر قبل غيره على تعريف القراء العرب بأعمال الفرنكفونيين المصريين، لاسيما جورج هنون، وأحمد واسم.

وإذا كان هذا العدد مخصصاً بكامله للفرنكفونيين المصريين فلن تخلو أعدادنا القادمة طوال العامين القادمين من مختارات لهم لم نستطع أن ننشرها جميعاً في عدد واحد.

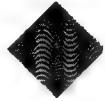
رحيل محمد عمران

الشاعر محمد عمران ، من ألمع الشعراء السوريين المعاصرين، وأكثرهم انفعاء في حركة الحداثة والتجريب. وقد ظهر مع الجيل الذي يضم على الجندى، وممدوح عنوان، وفايز خضور.

ولد عام ١٩٣٤، ودرس الألب العبري في جامعة دمشق، واشتغل بالتدريس، ثم انتقل إلى الصحافة الأدبية، فاشرف على الملحق الثقافي لصحيفة «الثورة» السورية، ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة»، وهي مجلة وزارة الثقافة، ثم مجلة «الموقف الأدبي»، وهي مجلة اتحاد الكتاب.

اصدر إحدى عشرة مجموعة شعرية، الأولى «أغان على جدار جليدي» عام ١٩٦٧، والأخيرة «كتاب المائدة» عام ١٩٩٥، وقد توفي في أكتوبر الماضي بعد صراع مع المرض. وقصيدة «العودة» التي ننشرها هنا من مجموعته العاشرة «تشيد البنفسج» الصادرة عام ١٩٩٢ عن دار الذاكرة في مدينة حمص.

«التحرير»



العودة

السلام على المشية /

أنتَ أهن،

وعلى الماء /

أنتَ أبى،

السلام على أبنائِ النباةِ

أنتَ أرضعتين،

السلام على أخواتى

من النحل،

والطير،

والقبرات

والسلام على بيتِ أهلى

هنا اللة ناولنى خيرة الأبوى،

وسدنى عشبة،

ثم.. نام

وهنا، من يدى، أخذتنى الفوايه،

وانزلقت فى الظلام

والسلام على حجر شجنتى فى

وبارك عرق الرجال المجاهدين	الطريق،
وبارك دفعَ الطفولة في الجبال،	على طرق شردن
وبارك جد الحياة	والسلام على أول امرأة نزلتني
للموت أيضاً مجده	سرّها،
وأنا أقيم له الصلاة،	وعلى آخر امرأة عجبتني
للأبناء الأولين	والسلام على الطين في كل بيت،
لأسمائهم في الشواهد والذاكرات	على كل قنطرة لاتنام
لنم	وبارك بمجد أسماء
طالعين من الدم،	نبارك الجميل
يفتحون الوعرة،	بالشمس والماء
يبنون أيامهم	والشجر الجليل
لعذاباتهم	وبارك باسم التراب، ببارك
لشقار النبوة بين أصابعهم	مسدّ تضحكه الحشاشنة والتراب
للعنار الذي أسس الأرض -	وبارك نزق الشباب
أرضاً من الشوق والدم،	والحكمة البيضاء في أيدي الشيخ
	الطيبين

افتحوا الرقص - تنسج الحلبات،

افتحوا النار - حتى تضيء الخطى
كلها.

والمزايير - حتى يفضي الجميع
وأقول لكم:

زهرة الحزن صفراء،

للتحملوها الى المهرجاني،

وللنوم أرهازة البيض،

للتقطفوها.

أقول لكم:

زهرة البفض سوداء،

ادعوا الى ودة الروح،

غضراء...

اني رسول الربيع

تتبارك العتبات توقظها،

البيوت

تضيء زينتكم في منادرها.

أرضاً سريراً من العلم

والشهوة

لهم

غافبين،

ومتصرين

لمن نرث الأرض عنهم

سلاماً على موتهم

لهم المجد في الأولين

لنا المجد في الآخرين

أقول لكم:

لم نرث ذهباً وصلابة،

ورثنا الأسانة أن نجعل الأرض

أجمل.

والمجد أن نزين للمهرجاني،

أقول لكم:

أفسحوا في الطريق،

سلاماً على أرضنا القادة

وأقول:

الأسرة	الأسرة
يعتليها	يعتليها
فيغن اسمك الذهب	فيغن اسمك الذهب
تتبارك الأوقات	تتبارك الأوقات
تخرج من ياهك.	تخرج من ياهك.
والمدى	والمدى
من موهلة النبى	من موهلة النبى
والمدى	البيوت
من موهلة النبى	تضئ زيتك فى منافرها.



في ٢٥ أبريل ١٩٨٤ عقدت ندوة بعنوان «الافتتاح الاقتصادي والنظام الاجتماعي» دعوت إليها نفرًا من المفكرين المصريين لإجراء حوار حول العلاقة بين الاقتصاد والثقافة في ضوء قضية محددة هي ما اصطلح على تسميته في السبعينيات من هذا القرن في بلاندا بـ «الافتتاح الاقتصادي» ومدى تأثيره على النظام الاجتماعي.

والذي دفعني إلى اختيار عنوان هذه الندوة حوار دار بيني وبين أحد أساتذة علم الاقتصاد بجامعة هارفارد إثر دعوة تلقيتها من هذه الجامعة لإجراء حوار مع نخبة من أساتذتها في أبريل ١٩٧٦. وهذا الأستاذ خبير في الاقتصاد المصري في وضعه القائم وفي وضعه القادم.

وفي بداية الحوار أثرت ما كان يدور في ذهني وهو :
- مع عودة أمريكا ومعرتها المالية إلى مصر إثر طرد الاتحاد السوفيتي بزغت ظاهرتان متلازمتان وهما:
الاصولية الدينية والراسمالية الطفيلية^(١). ومن ثمار هذا التلازم تفكك المجتمع. وما هو جدير بالتنويه أنه على الرغم مما يبدو من تناقض بين الظاهرتين إلا أن كلاً منهما رد فعل ضد الآخر إلا أنهما متحدثان في الغاية وهي تدمير حضارة العصر، حضارة العلم والتكنولوجيا.
ثم تسالمت:

- هل أنا محق في هذا التوصيف وما لازمه من تأويل؟

فأجاب أستاذ الاقتصاد:

- أنت محق، ويزوِّغ الظاهرتين مقصود.

الأصولية والطفيلية معاً على الطريق

فسالت:

ومن بين مَنْ التقيتهم المستول عن تضطيق الدراسات
اللاموتية بالكثينة المشيخة للمتحمة بنويورك.

- وما هو هذا المقصود؟

سألني في بداية الحوار:

أجاب:

- أنت أستاذ في الفلسفة. فماذا تريد من أستاذ في
علم اللاموت؟

- تدمير القطاع العام من أجل إفساح الطريق لعودة
الاقتصاد البورجوازي الذي كان قد توقف في فترة
النظام الناصري.

فأجبت:

وجاء تعليلي على النحو الآتي:

- في نهني فرض أود التحقق من صحتة أو فساده
وهو أن شمة ظاهرة كوكبية مفادها أن شمة علاقة عضوية
بين الأصوليات الدينية والرأسمالية الطفيلية في هذا
الزمان. فما هو رأيك؟

ليس في الإمكان تأسيس اقتصاد بورجوازي إلا
في مناح ثقافي يستمد إلى إعمال العقل والمنهج العلمي.
وهذا المناخ غائب في حضور العلاقة العضوية بين
الأصولية والطفيلية لأن الرأسمالية الطفيلية تبرز قيماً
طفيلية ملوثة يفكر لا علمي يناقض المسار العقلاني
للحضارة الإنسانية. ولا أدل على ذلك من أن بزدغ
الاقتصاد البورجوازي، في أوروبا، قد مهد له المنهج
العلمي الذي أسسه كل من بيكون وديكار في القرن
السابع عشر. أسس بيكون المنهج التجريبي في كتابه
«الأرجانون الجديد» وأسس ديكار المنهج الرياضي
في كتابه «مقال في المنهج» والمنهجان يطلوان من النكبة
الدينية، الأمر الذي أفضى إلى التحرر من السلطة الدينية
الدرجماطيقية التي كانت مهيمية على العقل الأوروبي في
العصر الوسيط. ويسبب هذه الهيمنة أصدرت حكماً
دينياً على جاليليو، وأحرقت جثمان جيواردانو
برونو، وأدانت أية نظرية علمية تتوهم أنها مناقضة
لدرجماطيقيتها.

- رأيي من رأيك، وسألك على ذلك. في لآهة
كنيستنا شمة بند ينص على قبول هيات بدون شروط.
ولكننا، الآن، نقبل، عن اضطرار، هيات من الرأسماليين
الطفيليين وبشروطهم. وشروطهم تدور على ضرورة
تحلهم في وضع المناهج والمقررات وفي تحديد البلاد
التي سيذهب إليها الطلاب بعد تخرجهم.

وفي يوليو ١٩٨٢ دعاني المعهد الأفريقي الأمريكي
بواشنطن لإجراء حوار مع علماء دين واجتماع وفلاسفة.

في هذا الإطار برمتة عقدت الندوة المشار إليها آنفاً.
ودعوت إليها: سيد عويس وسيد ياسين وعلى الدين
هلال وعلى مختار ومحمود عبد الفضيل وملك
زعلوك ومنى أبو سنة ونبيه الأصفهاني.

في بحثه عن «أثر سياسة الانفتاح على القيم
الاجتماعية» يرى سيد عويس أن سياسة الانفتاح قد
أحدثت تغيراً اجتماعياً لم يكن مخططاً له، فبرزت ظواهر
اجتماعية غير مألوفة نذكر منها ظاهرتين هما ظاهرة
الهجرة إلى الداخل والخارج، وظاهرة الانزواجية
الثقافية.

ويسبب هذا الوعي بدأ استيراد الأفكار. ويسبب هذا الاستيراد حدثت حالة بتر تاريخية لفساد الحضارة المصرية، ولولا الحملة الفرنسية لتكُن المجتمع المصري من إفران قومي أصيل. ويمل سيد ياسين على صحة رأيه بما ورد في كتاب يقيس جرّان وعنوانه «الجنود الإسلامية للرأسمالية» حيث يفصل القول في هذه المرحلة الوطنية التي أجهضتها الحملة الفرنسية والتي تميزت بأنها كانت بداية لحركة رأسمالية تجارية مصرية تواكبها ثورة فكرية بقيادة الشيخ حسن العطار. وهذا الرأي على الضد مما يقوله الليبراليون المصريون من ضرورة حذف التراث العربي الإسلامي لجأوزة التخلف. ومن ثم فشل الليبراليون في رأى سيد ياسين.

هذا عن النموذج الأول، أما عن النموذج الثاني وهو النموذج الإسلامي فهو مناسف للنموذج الأول لأنه يزعم تحديث الإسلام. وقد حورب هذا النموذج من الليبراليين وأسهمت ثورة يوليو ١٩٥٢ في هذه الحرب وذلك باحتوائه.

يبقى النموذج الثالث وهو النموذج التكنوقراطي الذي تمثل في إطار اشتراكي. وقد فشل أيضاً لأنه ركز على العدالة الاجتماعية وتجاهل الديمقراطية فعزل الجماهير عن المشاركة السياسية.

ويقترح السيد ياسين نموذجاً رابعاً يجمع بين النماذج الثلاثة السابقة فيأخذ العدالة الاجتماعية من النموذج الاشتراكي والحرية الفردية من النموذج الليبرالي والتراث الإسلامي من النموذج الإسلامي.

بيد أن الإشكالية في عملية الجمع بين النماذج الثلاثة تقوم في أن النموذج الإسلامي تحول إلى نموذج

ظاهرة الهجرة إلى الداخل تعنى الهجرة من الريف إلى المدينة. بيد أن هذه الهجرة أدت إلى ترفيف المدينة، الأمر الذي أفضى إلى بزوغ مشكلات اجتماعية جديدة من بينها الرشوة وإهمان المخدرات وجرائم الجنس ومختلف أنواع التهريب. أما ظاهرة الهجرة إلى الخارج فهي تعنى الهجرة إلى دول النفط من أجل البحث عن المال وليس عن أى شيء آخر، فتحويل البشر إلى سلع تباع وتشتري.

أما عن ظاهرة الازدواجية الثقافية، فهي تعنى، عند سيد عويس، التعارض بين ما تقوله القيادات السياسية وما تفعله.

والمطلب كعلاج لسلبات الانفتاح الاقتصادي التحرر من الازدواجية الثقافية، الأمر الذي يتطلب تعزيز العلمانية التي تستهدف، في رأى سيد عويس، الفصل بين الدين والدولة.

أما بحث السيد ياسين فعنوانه رؤية تاريخية لسياسة الانفتاح، ويدور على تطور المشروع الثقافي القومي المصري ابتداء من حكم محمد علي، وهو تطور ينطوي على نماذج ثلاثة: الليبرالي والإسلامي والتكنوقراطي.

النموذج الليبرالي (١٩٢٣ - ١٩٥٢) ثورة الحملة الفرنسية. ولهذا فإنه غريب. وهذه هي نقيصته؛ إذ كاد يعصف بالقيم الثقافية المصرية والعربية الإسلامية، ومن ثم كان هذا النموذج من أسباب التخلف. وهو رأى على الضد من القول الشائع بأن الحملة الفرنسية كانت بداية النهضة العربية عندما وعى المثقفون المصريون درجة تخلف المجتمع المصري بمقارنته بالمجتمع الفرنسي.

اصولى متدخل عضوياً مع الرأسمالية النفطية، وفى أن النموذج الليبرالى لا يتشدد المد من الحرية الفردية فى حين أن هذا المد قائم الآن فى التكتلات الاقتصادية الإقليمية والدولية، وفى أن النموذج الاشتراكى يخسر بعد طيفان التخصصية.

يكفى بعد ذلك بحث علىّ الدين هلال وعنوانه «سياسة الانفتاح.. بعض من الأبعاد السياسية». وفى رأيه أن صندوق البنك الدولى قد أدى دوراً هاماً فى صياغة سياسات اقتصادية فى أبريل ١٩٧٦ وفى التوسع فى سوق العملة وخفض الإعانات. وكانت وجهته الاستهلاك لا الإنتاج فظهرت الرأسمالية النفطية وامتز الاستقرار الإقليمى وانتهى الأمر بشقيرب المجتمع المصرى.

أما بحث محمود عبد الفضيل فتعوانه «تشريع موجز عن سياسة الانفتاح فى مصر». وهو يرى أن ثمة نوعين من الاقتصاد فى مصر «اقتصاد سرى أسود» و«اقتصاد رسمى». الاقتصاد الرسمى يتسم بضعف الأجور، ويانخفاض أسعاره. أما الاقتصاد السرى الأسود فأسعاره عالية غير ثابتة، وأرباحه كثيرة، ولديه تدفقات هائلة من النقد الأسود. هذا بالإضافة إلى بزوغ ظاهرة أطلق عليها محمود عبد الفضيل «تجريف العمالة». فالمعمالة اتجهت إلى نوعين من الهجرة: الهجرة الخارجية إلى الخليج، والهجرة الداخلية إلى الأعمال النفطية وإلى شركات وينوك الاستثمار.

وقد توصلت ملك زعلوك فى بحثها بعنوان «الانفتاح والنظم الاجتماعية... الوكلاء التجاريين فى مصر» إلى أن الرأسمالية النفطية التى تعمل فى نشاط الوكالة

لشركات متعددة الجنسيات هى امتداد طبيعى لرواسمالية الدولة فى نظام عبد الناصر.

أما بحث منى أبو سنة بعنوان «مصر فى مفترق الطرق» فقد دار على تحليل الفترة الزمنية من ١٩٧٤ إلى ١٩٨٤. وهى ترى أن هذه الفترة تتطوى على ثلاثة تيارات: اللائورية واللائنتاج واللاعلمانية. وتشتمل هذه التيارات نواة التخلف الحضارى. التيار اللائورى اقضى إلى تحويل الزعامة من عهد الناصر إلى السعودية. والخلية منه تصفية القطاع العام. والتيار اللائنتاجى تجسد فى ظهور طبقة طفيلية غير منتجة تروج لقيم لا حضارية، وشعاره أقصى ربح بقلل جهد. والتيار اللاعلمانى يتشتمل فى الجماعات الإسلامية المتحالفة مع الرأسمالية السعودية، الأمر الذى اقضى إلى تأسيس بنوك إسلامية فى مصر.

وترى منى أبو سنة أن ثمة قسماً مشتركاً بين هذه التيارات الثلاثة وهو أنها معادية للحضارة. والخروج من مفترق الطرق يكون بالتمسك بالبدع للثقافة الغربية.

أما بحث نبيهة الأصغهبانى فتعوانه «بعض الملاحظات على سياسة الانفتاح الاقتصادى وانعكاسها على المجتمع المصرى». يقرر فيه أن سياسة الانفتاح بدأت بصور القانون ٤٢ لعام ١٩٧٤ فى عهد السادات. وهو بشأن تشجيع القطاع الخاص والاستثمار العربى والأجنبى. ويرى نبيهة الأصغهبانى أن هذا القانون اقضى إلى خلق تنافس غير مشروع بين القطاعين العام والخاص لصالح الخاص، فتقلص الإنتاج وأصبح الاعتماد على الاستيراد بدون تحويل عملة فتأسست

السوق السوداء وانفجر التضخم الاجتماعي في مظاهرة الجياع في يناير ١٩٧٧. وظهرت الرأسمالية الطفيلية وأسهمت في تدعيمها هجرة المصريين - عمالاً ومثقفين - إلى دول الخليج.

يبقى بعد ذلك بحث على مخفّرات وعنوانه: «الافتتاح الاقتصادي والتضخيرات الاجتماعية». وهو يرى أنه مع سياسة الانفتاح برزت قيم تتناقض مع الحقبة الناصرية مثل عدم الانتماء وجمع المال وتحققت ثروات خيالية وأكثرها دون عمل منتج. واشترك في ذلك كل من القطاع العام والقطاع الخاص. ووقع الكل في شباك هذه الانشطة غير المنتجة. وساد الإحباط والشعور بالعجز وانعدام الرغبة في العمل.

ثم ينهي بحثه بهذا السؤال:

هل ثمة تنمية مستقلة لصالح الجماهير؟

أما أنا فقد اخترت الحوار في عبارة واحدة:

«لا أحد يستطيع أن يفلت من الفساد».

ويعد انتهاء الفقرة تابعتم مسار الظاهرتين المتلازمتين: الأصولية والطفيلية لمعرفة مدى تلازمهما كوكياً:

قرأت تقريراً صدر عن مجلس نائى روما (١٩٩١) عنوانه «الثورة الكوكبية الأولى». جاء فيه أن قوى السوق محكومة بجنون الربح أيًا كانت الظروف وأن تجارة المخدرات أكثر ربحاً من تجارة البترول. والتمتعش بين القديم أصبح موضع تساؤل بعد بزوغ الأصولية. وأن الفوضى والهمجية والعنف من علامات العصر. وأن العنف يوادّ الإرهاب الذى يجنب المتصمين^(٣).

ثم قرأت تقريراً عن حالة وسائل الإعلام العربية جاء فيه أنه حتى منتصف الثمانينيات كانت الصحف العربية مملوكة من السعودية والعراق وإيبيا ومنظمة التحرير الفلسطينية. طرأت المنظمة من لبنان عام ١٩٨٢ وواجهت صعوبات مالية فخرجت من لعبة التمويل. وفي عام ١٩٨٩ اتهمت ليبيا بالضلوع في «مسألة لوكيربي». وحوصرت دولياً فتوقفت عن تمويل الصحف التي لم تنقف إلى جوارها. وأجبر العراق على الخروج من لعبة التمويل بعد حرب الخليج في عام ١٩٩١ فانضوت السعودية بالملب وتحتكت في الصحافة. ثم اتجهت إلى تأسيس قنوات فضائية^(٤).

وطالعت تقريراً بعنوان «تنظيف الاقتصاد الكوكبي» جاء فيه أن ثمة مالا دولياً قدره يقع خارج الاقتصاد الدولى الرسمي قيل إنه يصل إلى ٥٠٠ مليون دولار. وقيل أيضاً إنه يصل إلى ١٠٠٠ بليون دولار سنوياً. بعضه موضوع في بنوك جزر سيمان.

والشركات المسجلة عندها أكثر من عدد سكان هذه الجزر الذى يصل إلى ٣٢٠٠٠. والبنوك بها إيداعات من الأموال القدرة (للجهلة المصدر) تصل إلى ٤٦٠ بليون دولار^(٥).

وقرأت تقريرين عن علاقة المخابرات الأمريكية بالأصولية والطفيلية. التقرير الأول عن العلاقة بين هذه المخابرات والمخدرات وجاء فيه أنه في يناير ١٩٨٥ (في عهد ريغان) أصدر القضاء الأمريكى حكماً بتغريم دينك أوف أمريكا مبلغ ٤ ملايين دولار لانتهاكه القوانين الأمريكية بعدم الإبلاغ عن إيداعات نقدية بمبالغ كبيرة. الأمر الذى يدل دلالة أكيدة على أن هذه المبالغ جاءت عن

من يتعاطون الهيريين في عام ١٩٧٩ قد أصبح بها أكثر من مليوني متعاطٍ قرب نهاية الحرب^(١).

وفي هذا العام كشف «بيان قمة باريس» عن علاقة عضوية بين مافيا غسيل الأموال وتنظيمات الإرهاب. وتناولت «قمة شرم الشيخ» الإرهاب وقنوات التمويل غير المشروعة.

وما هو جدير بالتنويه أن الأمم المتحدة تتشدّد عقد مؤتمر دولي يناقش «الإرهاب الدولي» لمعرفة كيفية مواجهته. وأنا أعتقد أن الإرهاب هو محصلة العلاقة العضوية بين الأصوليات الدينية والرأسمالية الطفيلية. ومعنى ذلك أن القضاء على الإرهاب لا يتم إلا بالقضاء على هذه العلاقة العضوية.

والسؤال إذن:

كيف السبيل إلى ذلك؟

طريق غير مشروع، غالباً تجارة المخدرات. أما عدا ذلك فلن التحقيقات انتهت عند هذا الحد.... وأنه ليس باستطاعة أية سلطة في أمريكا حجب التحقيقات في أية مخالفات من هذا النوع سوى السى. آى. آيه^(٢).

أما التقرير الثاني فهو عن العلاقة بين المخاضرات المركزية الأمريكية والأصولية الإسلامية والمخدرات. جاء فيه «أن حكمتيار كان يتلقى وحده ما يوازى ٩٠٪ من المعونة الأمريكية طوال فترة الحرب والتي قدرت بحوالى ثمانية مليارات دولار. بل إن الأمر وصل بالمخاضرات المركزية الأمريكية إلى تسهيل تهريب كميات هائلة من الهيريين. فالناقلات التي كانت تقمها لتستخدم في نقل الأسلحة من باكستان إلى أفغانستان لم تكن تعود فارغة أبداً. وكانت النتيجة أن باكستان، التي لم يكن بها

الهوامش:

- (١) اعنى بالأصولية الدينية رفض إعمال العقل في النقص الديني، واعنى بالرأسمالية الطفيلية النمو السلطاني لراس للبال بدوى إنتاج.
- (٢) Alexander King Bertrand Schneider, The First Global Revolution, London, 1991, pp. 37, 38
- (٣) Financial Times, 26 August 1996.
- (٤) Money Laundering and the International System. IMF working paper, May 1996.
- (٥) في C.I.A والمخدرات مجلة الكفاح العربي عدد ٨٠٧، ١٩٩٢.
- (٦) حينما سلّحت المختبرات الأمريكية فرانكشتين هذا المصغر، ترجمة نورا أمين، مجلة اليسار، مارس ١٩٩٤.

النسبية



- إذن نهبت إلى رجل أعزب في بيته؟

- لا، لم أنهب إلى الرجل الأعزب، بل نهبت إلى استاذي.

- لكنه رجل أعزب.

كانت ممدبة على السرير في عيادة الطبيب النفسى أغمضت عينيها.

وَبَت لو نامت، لو استراحت، شعرت بالإغماء يأتى. لم تقاومه. الشقة.. الحجرة.

الحجرة الأولى غرفة المكتب. الحجرة الثانية حجرة النوم.

- لماذا بخلت حجرة النوم؟

- لقد قال لى اتبعينى ستريك «سلايدس».

- ولماذا لم يأت بها إلى حجرة المكتب؟

- لاأرى!

- ثم؟

- ثم دفعني إلى السرير، برك فوقى.

- ثم؟

- لا أدري!

لقد اتسخت جونتلى

- ثم؟

- ثم طرئى وأغلق الباب.

- كيف طرئى؟

أخذنى من ذراعى وجرتى حتى الباب، فتحه .. أخرجنى ثم أغلقه.

- ثم؟

- لم أعرف شكلى فى مرآة المصعد

- هل قلت لأحد آنذاك؟

- لا، يمنعنى كبريائى

- هل كنت تحبينه؟

- بل كنت أقدمسه.

- والآن؟

عاد الإحساس بالإغماء، حركة تسرى فى جسدها، أغمضت عينيها ونامت .

خرجت من العمارة التى يقطن بها الأستاذ استغفريت الشارع. هذا الشارع الجميل الذى يؤدى إلى ميدان المساحة،
والذى تقطعه يومياً مرتين، وهى ذاهبة إلى الجامعة، ثم وهى عائدة منها كانت تنتظر إلى الأشجار المزهرة فى الربيع، تنظر
إليها.. إلى رقعة السماء التى تتخلل الأشجار والبيوت وتبتسم للحياة كننت أيضاً تحل بمض القضايا فى صمت وهى فى
طريقها إلى الجامعة أو إلى البيت.

أحيانا كانت تحمل بخطيب يتقدم لها ويأخذها إلى بيت تكون به غرفة للمكتب والمكتبة أه المكتبة.. ستكون ثرية وسيكون بها كتب فن وادب أيضا فهي متعلقة بشدة بالادب والفن.

كانت تعلم، وكان زوج المستقبل هو الكتب التي لاتعرف غيرها.

خرجت إلى الشارع لانتظر إلى الأشجار أو إلى السماء كانت تجر نفسها جراً في طريق راته طويلا لايتهيئ تشعر بأن مفاصلها قد تلاشت وأن لا شيء يربط أعضاها بعضها ببعض لم تيك، جف حلقها، شعرت أن جسدها ثقيل وبت لو وقعت على الرصيف ونامت، ولكنها واصلت سيرها حتى البيت، ذهبت إلى حجرتها.. ألقت بالكتب وتمددت على السرير، لعلها تجد فيه الراحة. وبت أيضا لو قالت لامها ماحدث، لكن شيئا ما منعها عنه كبرياؤها، لقد كانت ترى الفخر في ملامح أمها. حين تمكئ لها عن لقائنها بالاستاذ كانت الأم تقول جملة واحدة. أخرى أن يريك أو يلمس جسده، وكانت دائما تطمئن أمها أنه جاد لايقرب منها. ماالذي ستفعله الأم بها إذا قالت لها ماحدث؟ كانت بحاجة إلى حضن أمها في تلك اللحظة. كانت بحاجة إلى أن ترتدى على صدر أمها وتبكي أو تصرخ.

«لقد خللنى».

خلعت ثيابها، بقعة ما بالجوزئة، إنها لم تكل شيئا وقع بعضه على الجوزئة.. تذكرت درس البيولوجى. أه هكذا! إن أمها لم تتحدث أبدا في هذه الأشياء.. إنها تجهل تمام الجهل هذه الأشياء.. فقط تعرف ماعرفته في درس البيولوجى. قامت لتفسل الجوزئة وتمسح تلك البقعة منها. إن أمها لن تفهم..

وفسعت في اللام مع بعض من مسحق الفسيل. وتركتها... قواها لاتساعد على الفسيل. لكن الجوزئة.. قد تفسلها الخافضة.. قد تفسلها أمها وستقول إنها لاتكمل مابدأته كما تفعل دائما، ذهبت إلى حجرة المكتب حيث الراسيخ، ادارته. كانت صباح تقنى «وصلتنا لنصف البير وقطعتى الحبل بينا وأى ليه وأى ليه» أخذت في الرقص.. رقصت بمنف ثم أخذت في الضحك وبت لو بكى لكن أى لمعة لم تخرج من عينيها.. استصمت.

حاولت النوم، لايقاى النوم، دخلت المطبخ، وجدت بقايا طعام، غرفت منه واكلته حين انتهت من الاكل اجست أنها مازالت جائئة لكنها غشت النظر وذهبت إلى حجرتها:

... سأنشط الرجال من حياتى.

حاولت القراءة فى أحد الكتب، لم تفهم شيئا كانت صورة الأستاذ وهو يدفع بها خارج البيت تلاحقها وتراه بين السطور فلا تعيها. قالت لامها إنها ذاهية إلى المركز الثقافى. خرجت عاكسا شاب انتابها رغبة شديدة فى أن يعضنها،

وإن يقبلها قالت له إنها لا تستطيع أن تتأخر، لكن ربما قابلته الغد، وفي الغد قابلته وذهبت معه إلى صحراء حلوان، قال لها إنها لا تعرف ما هي القبلة، وأخذ في تعييرها على القبلات.

لم تنعجب إلى الكفاية في هذا اليوم، وبت أن يشعرها أنها امرأة... امرأة مرغوب فيها

خرجت من عند الطبيب ذهبت إلى شارع للساحة لقد تغير كل شيء . الفيلات هدمت وبني مكانها أبراج ضخمة والشجر توارى، والسماء لم تعد تظهر؛ فالبمارات الشامخة تصعبها. ذهبت إلى بيته وسالت عنه. قالوا انتقل إلى بيت آخر منذ أن تزوج، سالت متى تزوج؟ قالوا منذ ٢٠ عاماً. سالت عن العنوان فقت الجرس فتح لها صبي رات من فتحة الباب الاستاذ جالساً أمام التلفزيون وزوجه وأولاده. لم يعرفها

فلم تعد الفتاة الجميلة الرقيقة، تهمل شياها وبرزت عظام وجهها لم تعد أنيقة مثلاً كانت حيث كان يعرفها. لم يعد شعرها مرتباً لم تعد تشبه الفتاة التي دخلت الجامعة في شيء، أطبقت يدها على عنق الصبي، أكثر فلكثر.

هي مجنونة هلقت للراد

سمعت الطبيب النفسى يسألها

- هل اعنكى عليك؟

- نعم

- هل فقدت عزيتك؟

- لا

- إذن كيف تقواين إنه اعنكى عليك؟

- أهافت من غفوتها - لتقول لنفسها

ماكلن يجب أن أظن أنني فقدت شيئاً في ذلك اليوم ماعدا الجوزلة.

يونان لبيب رزق

يتفق أغلب المشتغلين بكتابة تاريخ مصر الحديث على اختيار نقطة البدء بقوم حملة نابليون إلى البلاد عام ١٧٩٨.

لعل أهم الأسباب التي دعته إلى ذلك ما ترتب على الوجود القصير لتلك الحملة من تأثير عميق على مستقبل هذا الوطن.. فهو من ناحية صنع الصدمة الحضارية التي كان على مصر أن تواجهها بعد عزلة طويلة عن الغرب الذي كان قد خلف وراءه قبل وقت طويل عالم العصور الوسطى الذي كان مازال المصريون يرزحون تحت مقولاته، وهو من ناحية أخرى قد أسقط الشرعية عن نظام باطش، العثماني - المملوكي، ارتضاه المصريون ليس لسبب إلا لأنه يوفر لهم الحماية من «الكناره القاطنين على الجانب الآخر من البحر...» بحر بره كما كان يسميه العامة وقتئذ.

ومع ما يبدو وكأن الغزو النابليوني قد صنع علاقة خاصة بين باريس والقاهرة، فإن ما يعلمه المتخصصون أن الحملة الشهيرة كانت نتيجة لهذه العلاقة وليست سبباً لها.

فيعلم من يتابعون التاريخ الأوروبي أن تطلعات فرنسا إلى الخارج حكمها ثلاثة توجهات.. التوجه القاري، توجه ما وراء المحيطات فيما برز في عصر الثورة التجارية، التوجه البحر متوسطي، وكانت مصر المقصد الأول في هذا التوجه.

يدلم هؤلاء أيضاً أنه من بين الحملات الصليبية المتعددة فإنه لم يتوجه أى منها إلى مصر سوى الحملة

مصر وفرنسا علاقة خاصة*

* سبق لمجلة إبداع أن نشرت في العدين السابقين ضمن هذه سلسلة مقالات للأستاذتين الدكتوريتين على بركات وعاصم الدسوقي، وستواصل نشر المساهمات الجادة التي يكتبها المتخصصون. وذلك في تكرى مرور مئتي عام على الحملة الفرنسية.

الفرنسية التي قامها الملك لويس التاسع والتي لقيت إخفاها المشهور في المنصورة.

يعلمون نائلاً أنه بينما توقفت خلال العصر العثماني أغلب العلاقات الاقتصادية مع شمال البحر المتوسط فإنها لم تتوقف بالمناسبة للمدن الإيطالية والتجار الفرنسيين، والذين كانت معاملهم المالك السينة لهم من أهم الأسباب التي تلحقت بها حكومة الإدارة لإرسال حملة نابليون الشهيرة.

يعلمون أخيراً أن أكبر عدد من الرحالة الأوروبيين جاس في مصر خلال القرون الثلاثة السابقة على قديم نابليون كانوا من الفرنسيين.. جان فيغو، جريهان أفاجار، بيير بيلون دي مان، جان بالزن، فرينال، كوبان، دي منكوتني، هذا فضلاً عن الرحالة الذين قدموا إلى مصر خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ممن اعتمدت قيادة الحملة كثيراً على كتاباتهم خلال الإعداد لها، في طليعتهم سافاري ودي فوث.

من ثم فإن القول بتاريخه بعينه كنقطة بدء للعلاقة الخاصة حتى لو كانت حملة بقيادة أكبر عبقرية عسكرية عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر، يعوزه الدقة، خاصة وأن الحملة قد رحلت بعد وقت قصير، غير أن العلاقة الخاصة لم تتوقف.

هذه العلاقة الخاصة كانت محل جدل شديد خلال الشهر الأخيرة، السبب: أن الجانبين المصري والفرنسي كانا بصدد الإعداد، بعد عامين، للاحتفال بمرور مائتي عام على هذا الحدث البارز الذي جرى في سياقاتها، وهو ما هاجمه كثيرون ودافع عنه قليلون!

دار رأى الغالبية التي هاجمت حول استنكاف أن يحتفل المصريون بمناسبة غير عزيزة عليهم؛ غزو قوة أجنبية لبلادهم، بينما كان محور وجهة نظر الأقلية أن نابليون قد أتى بالدفع والمطبعة، وبينما حمل الأول عند رحيله فقد ترك الثانية التي كانت إحدى ركائز النهضة المصرية بعد ذلك..

غير أن الفرقاء... خصوم للناسبة وإنصارها أخطأهم التوفيق حين فزروا المناسبة عن سياقاتها التاريخية العام، فالقضية أكبر كثيراً من اختيار موعد للاحتفاء بعلاقات قديمة، رغم أهميتها، فقد لعب الفرنسيون الدور الأهم في تحديث مصر..

صحيح أن خصوم المناسبة ذكروا بالدور البغيض الذي لعبه المفامر الفرنسي للشهيرة فرديناند دي لسييس بمشروع قناة السويس وما جره هذا المشروع من كوارث على الاستقلال المصري، وإن كان قد انتهى بنحو مليون دولار تدخل الخزينة المصرية كل صباح.

ومع التسليم بأن هذا المشروع يحتل مكاناً كريها في الوجدان الوطني المصري رغم نهايته السعيدة، إلا أنه على الجانب الآخر، وفي ميدان المشاريع الكبرى التي عرفتها مصر خلال القرن التاسع عشر، فقد كان الفرنسيون أصحاب الفضل في أكبر مشروع رى عرفته البلاد خلال نفس القرن، مشروع القناطر الخيرية والدور البارز الذي لعبه الصانع سيموننيون فيه.

على الجانب الآخر فقد تناسى هؤلاء الدور الفعال الذي قاموا به في عالم الكشوف الأثرية، فبعد أن نبه العلماء المصاحبين للحملة الفرنسية لأهمية الآثار

١٩٥٦ كان عاماً فاصلاً بعد تعليم قناة السويس وسقوط أهم مجسدتا المصالح الاقتصادية، وقيام العدوان الثلاثي مما أدى إلى تصفية الدور إلا في بعض من جانيه الثقافي.

للتسعينيات تشهد محاولة قوية لعوبة فرنسا، وفي الميادين نفسها التي صنعت معها العلاقات مع مصر.

ثقافياً يُستأنف الدور الفرنسي في الآثار من خلال أحفاد شامبليون وهرييت في طليعتهم جان إيف امبروير Jean-Yves Empeur، بينما تشرع جامعة سنجور في فتح أبوابها بالإسكندرية، فضلاً عن بناء قصر المعيني الجديد بكل دلالته التاريخية، فقد ارتبطت نشأته باسم أحد رجالات فرنسا في مصر في القرن الماضي.

الرجل اسمه كلوت بك، وكان مع آخرين ممن أتوا إلى مصر وساعدوا محمد علي في عملية التحديث، وكان تأسيسه لقصر المعيني.. أهم المستشفيات المصرية في التاريخ الحديث، البداية الحقيقية لدخول الطب الحديث إلى مصر، ووزل عصر الطب الشعبي المعتمد على تذكرة داود باعتبارها المصدر الأهم إن لم يكن الأحدث في علاج المرضى، وقد ظل للفرنسيين النصيب الأكبر في مدرسة الطب إلى أواخر القرن الماضي بعد أن نجح المحتلون الإنجليز في إزاحة أغلب أساتذة المدرسة من أبناء السين ليحل محلهم آخرون من أبناء التميز.

اقتصادياً يعود الفرنسيون من الباب نفسه الذي خرجوا منه، باب المواصلات، فالمشروع العملاق الذي يخترق بطن المحروسة.. مشروع مقرر الاتفاق يجسد

المصرية، فإن عمليات التتقيب والدراسة يعدن ارتبطت أكثر ما ارتبطت بأسماء فرنسية.. شامبليون، ماوييت، ماسبيرو وعديدين آخرين.

جانب ثالث بدا في التأثير الفرنسي على المثقفين المصريين بامتداد القرن الماضي واختر غير قصيرة في القرن العشرين ربما استمرت حتى منتصفه، وهو التأثير الذي تعددت قنواته.. الضجاء الفرنسيون الذين لعبوا الدور الأولي في بناء الدولة الحديثة في عصر محمد علي، المدارس الفرنسية التي أنشأها الرهبان والعلمانيون في روع مصر وقامت بتخريج أفواج من عشاق الثقافة الفرنسية، البعثات التي دأبت الحكومة المصرية على إرسالها إلى فرنسا والتي أنتجت أهم المثقفين المصريين في القرن الماضي في طليعتهم رفاعة الطهطاوي وعلى مبارك، وهي البعثات التي استمرت حتى بعد الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨٢ حين تولى الأهالي إرسال أبنائهم في تلك البعثات إلى عاصمة النور وخرج منهم أبرز المثقفين المصريين حتى منتصف القرن العشرين.. أحمد فتحي زغلول، طه حسين، توفيق الحكيم وآخرين.

صدرت هذه الأهمية في جانبها الرابع عن العلاقات السياسية التي تراوحت بين تأييد مصر في عصر محمد علي، ومعاودة الاحتلال الإنجليزي وتأييد الحركة الوطنية حتى عام ١٩٠٤ وبين ما أعقب ذلك من تحول إلى اقتسام النفوذ مع حكومة لندن فيما تقر في الاتفاق الودي، والذي أكد أن الغلبة في السياسة دائماً للغة المصالح.

تجرى بين الجانبين العربى والإسرائيلى بحثاً عن
التوصل إلى تسوية سياسية فى الشرق الأوسط.

ونخطئ، إذ تتصور وكئن تلك السياسات من وضع
شعير الله فهى قد سبقت توليه الرئاسة، فسياسات الدول
الكبرى تضعها مؤسسات ثابتة ولايؤثر فيها رحيل رئيس
وقدم آخر، ونخطئ أيضاً إذ تنصرف أنظارنا الى مفردة
واحدة من مفردات تلك السياسات، مثل الاحتفال
بمرور مائتى عام، دون الانتباه إلى بقية المنظومة، ونخطئ
ثالثاً حين نهرع للبدال الفرنسى فراراً من المشروع
الأمريكى، إذ يبقى للاختيار العربى سبقه على الاختيار
الشرق أوسطى أو الاختيار البحر متوسطى. ومرحباً
بفرنسا ولكن بحفظنا

أكبر المشاريع الفرنسية فى التاريخ المصرى بعد فتاة
السويس، فضلاً عن أن أكبر مولة دائنة لمصر فى الوقت
الحالى هى فرنسا، حتى قبل الولايات المتحدة الأمريكية؛

سياسياً يسعى الفرنسيون إلى تقديم بديل للمشروع
الشرق أوسطى .. المشروع البحر متوسطى، والذي نكل
عليه مؤشرات كثيرة أهمها المناورات البحرية التى جرت
مؤخراً تحت اسم كليوباترا ٩٦ وشارك فيها
الفرنسيون والإيطاليون مع المصريين، كانت ساحتها
البحر المتوسط.

سياسياً أيضاً فإن حكومة باريس تبقى أكثر
الحكومات الرئيسية فى المجموعة الأوروبية رغبة فى أن
يكون لهذه المجموعة دور أهم فى المفاوضات الشاقة التى



ابتهاج الحسینی

تکمن أهمية الثقافة الفرنسية في مصر في كونها لغة الصفوة التي حرص المتعلمون على التحدث بها في أثناء الاحتلال الإنجليزي. ولعل غزوة بوناپرت وما ترتب عليها من آثار علمية وتاريخية وثقافية وما تجلى في كتاب وصف مصر خير شاهد على ما اجتثته مصر من موقع في العقلية الفرنسية. وتعتبر مشاركة الصفوة من المصريين في الجمعيات العلمية الثقافية الفرنسية دليل آخر على أهمية الثقافة الفرنسية في وجدان المصريين منذ زمن بعيد.

لقد اعتمد محمد علي، على المهندسين والأطباء وعلماء من اللسان سيمونيين الذين وفدوا إلى مصر للمساعدة في التحديث الذي أراده، كما أنه قد أوفد لأول مرة في الشرق وفوداً طلابية علمية لتتخف بالعلم الفرنسي، ولعل رفاعة الطهطاوي وغيره من أقرانه مثال ساطع على هذا.

واستمرت تلك الظاهرة خلال العقود التالية. صحيح أنها تراوحت بين الفتور والحرارة، إلا أنها ظلت قوية وثابتة وقيمت الجرائد الفرنسية تشكل مصدراً من المصادر التي ألهمت حماسة النخبة الوطنية المصرية، لما نشرّت من مقالات لقادة هذه النخبة، ولعب العلماء الفرنسيون دوراً أكبر في التدريس بالجامعة الأهلية، كما عهدت الدولة لعلماء الآثار الفرنسيين بإدارة المتاحف والكليات المتخصصة في مصر.

ولعبت البعثة الفرنسية التي أدارت مدارس فرنسية عديدة، إضافة إلى كثير من الأديرة في الدلتا والصعيد، أدواراً في التأثير على الألب ورجال السياسة، حتى أصبحت اللغة الفرنسية لغة حية في المجتمع المصري؛

الثقافة الفرنسية في مصر نماذج من أبرز أعمال ممثليها

ولعل تصورها كثيرة (معاهدات وتقارير وثائق.... إلخ) قد تم تبويبها باللغة الفرنسية في الدواوين المختلفة للدولة.

وانتشرت في القاهرة والإسكندرية المصاحبات الثقافية ذات الطابع الفرنسى وكان أهمها: صالون: مى زيادة، وهدى هاتم شمسرواى، وقوت القلوب الدواشمية وبيلي فوشر وظه حسين وسامى جيرة وغيرهم. والمعروف أنه خلال الحرب العالمية الثانية تعاملت المصريين مع الفرنسيين للقيمين بمصر كما أن الجرائد والمجلات والكتب العلمية إضافة إلى المعهد المصرى الذى أسسه يونابرت وجمعية الآثار الشرقية، كل ذلك ساهم إلى حد كبير فى تعميق الصداقة بين الشعبين.

ولعبت أعمال الفنانين الفرنسية التى اقتنتها متاحفنا القومية: أعمال المستشرقين وفناني القرن العشرين، وأعمال رسامي القرن التاسع عشر*، ومجموعات الإسكندرية الخاصة* دور السفير فى هذا اللقاء الحضارى الذى تم بين الشعبين***.

فى ظل هذا اللقاء المشترك، وكما شئت مصر فى الماضى المولهيون بمبها (Egyptomania)، نجد أنها قد باشرت أيضاً هذا السحر على مولهيون جدد، جاءوا ليؤكدوا اهتمامهم بحرصهم على دراسة مصر، من هؤلاء كان جان ماري كاريه ولينثروچيه، اللذين جاءا ليحللا أهم مراجع الأدب الفرنسى الخاص بمصر، والذى بدأ منذ القرن السادس عشر وحتى عام ١٩٢٤.

سوف تقتصر هنا على توضيح هذا الاعتماد الذى تلم به رجالة ليسوا عابدين، بل كانوا يتمتعون لمجالات الفلسفة، والأدب، وعلم الجمال، والتاريخ. إلا أن ما جمعهم أنهم جاءوا جميعهم خلال القرن العشرين. وبستخير واحدًا من كل مجال لنرى كيف أسهمت مصر فى حقل تجريرته وأدلته الذى عبر به عن حيوية هذا الانتقاء.

١ - مجال الفلسفة

ساهم عديد من المستشرقين فى إطار الحوار الثقافى الدائم بين الشرق والغرب، فى الكتابة عن الفكر العربى والإسلامى من خلال علاقاتهم الوثيقة بالواقع المصرى الذى عاشوه عن قريبه وتحول النتوج الثقافى من خلال ماكتبوه من العناية السطحية للرحالة إلى التحليل الدقيق والعميق للفلسفة العربية الإسلامية فنجد أسماء مثل لويس ما سينيون Louis Massiyny وتيار دى شارداى Teighard de chardain وجان جرينيه Jean Grenier، ورونيه جينون René Guénon وغيرهم. وبستخير ونيه جينون من بينهم الحديث عن إسهاماته فى هذا المجال.

ولد جينون فى نوفمبر ١٨٨٦ بمدينة بلوا وتوفى فى القاهرة ١٩٥١، وتقلب بين المذاهب الفكرية المتعددة، وأظهر إلمًا بدراسات الرياضيات والفلسفة، وكان تكلبه هذا قد تأسس لديه على حب فضولى للمعرفة، وكذا كان انتقاله للمجتمعات اللغائية لاجتماعه ولبدء هذا المسعى الفطرى لديه ومن ثم كان طريق حصوله على المعرفة

* مثل أعمال بركه، رولت، كارز لوچ. ** أقيمت فى مصر وأورس فى إيلات نفسه سفارش فى أعوام ١٩٢٧، ١٩٤٩، ١٩٧٧.

أكبر القادة الكبار لمدرسة النقد الأوروبي التي ضمت كبار رجالات الفكر والثقافة في أوروبا، مثل نيتشه ونستوفسكي وغيرهما، إلا أنه الوحيد الذي دفع ثمن صرخات الخطر التي أطلقها ضد نزعة التفاؤل الفريية التي أمنت بالتقدم الوائت للعصور الحديثة.

لقد شك جينون أيضاً في الأمس التي قامت عليها النهضة الأوروبية وفي مبررات العودة إلى الحضارة اليونانية الرومانية التي لم ير فيها سوى انحراف يعبر عن صوت كثير من الأشياء في حياة البشر. لتبقى الاستمارة للبيئة والخارجية لحضارة وإت منذ القديم، ولم تحي حياة التطور الذاتي.

إن ما كان يعنى جينون هو جوهر الأشياء، وابس الحقيقة الخارجية التي بُنى عليها العلم الأوروبي الحديث، الذي كفر به لدرجة شك في أن تكون العلوم الطبيعية والرياضية مستوحاة بطريقة تجريبية من مفهوم جديد للفلسفة التي رفض تعريفاتها الأوروبية إذ فصلت الإنسان عن الكون فأصبحت منها فلسفة نبوية تستند إلى الحكمة الإنسانية، مطالباً بالعودة لما اعتبره محكمة الحقيقة، التي تكن - في نظره - في دراسة العالم ككل، وقبول أن تكن الحكمة الإلهية هي المتحكة في الكون وفي هذا السياق تصبح الفلسفة خطوة للأمام، أي مجره طريق يقودنا إلى الحقيقة الأولى.

ويعز جينون هذا التناقض الظاهر بين حضارتي الغرب والشرق إلى تلك الوضعية الجديدة للحداثة الغربية عندما خرجت عن تراثها المسمي. التناقض إذن وليد الخروج عن التراث في العالم الغربي، كما أن الادعاء بتميز الحضارة الغربية وبسوها^(١) ادعاء مفرض

يتمثل في لذة التنقل بين المجتمعات المختلفة، إذ لا يمكن على الإطلاق أن يصل مجتمع ما في رايه من خلال معارفه التقليدية إلى معرفة متكاملة ومكتفية بذاتها. لقد أهدل جينون عله الغربي بعد أن كفر بمبادئه التي قتلت في نظره الروح والفلسفة متصوفاً أنه إذا أراد الغرب أن يولد من جديد فعليه أن يتبع الدرس للشرقي الذي سيكون سبباً في بعثه بعد موته. حضارة الغرب بالنسبة إليه إنش هي حضارة مزيفة، وعلى الغرب أن يخرج من عزلته وعريقته. وقبل هجرته إلى الشرق، نجد أنه قد هجر مجتمعه على المستوى النفسي، حينما درس المذاهب الهندوسية والصوفية وتماليم التصوف الإسلامي، وكان وفاة زوجته في عام ١٩٢٨ الحلقة الأخيرة في ارتباطه بوطنه فرنسا. فرحل إلى مصر في أواخر حياته واعتنق الإسلام وغير من اسمه ليصبح عبد الوهاب يحيى، ويتزوج من ابنة أحد مشايخ الأزهر.

لقد جذب جينون حاضر الشرق وماضيه على السواء فتعرف بالخصائص الشرقية لفلسفة مدرسة الإسكندرية وأكد على دور الفلسفة العربية وفصائلها على الثقافة الأوروبية في عصورها البسيطة. ولم تقتصر دراسته على الشرق العربي فحسب، بل اهتمته إلى التراث الهندي للهندوسية، والبوذية، وأكثر من ذلك فقد دافع عن هذا التراث ضد كل من حاول تشويهه أو تقديمه بصورة هزلية من المستشرقين، إضافة إلى أنه حاول أن يثبت أن العلم الأوروبي أيضاً، من الممكن أن يوضع في هذا اللوضع الهزلي نفسه بل انتقد تناقض الغرب، وبسائر الغربية الغربية. لقد كان جينون أحد

فى نظره. لأن الغرب يفرضه بالقوة على شعوب أخرى لاستطيع مطالبة الغرب بشئ .

إن الفلسفة فى نظر جينون لايمكن أن تغير طبيعتها الفلسفية الأولية التى لم تكن وأن تكن إلا طريقاً يقودنا إلى الحكمة وأن التناقض الحالى بين الغرب والشرق الذى يعتمد على التناقض بين المادة والروح لن يستمر، خاصة عندما يعود الغرب مرة أخرى إلى تراثه. أى عندما يعود إلى الشرق لاستحياء الحقيقة الأولى. هى محاولة إذن لانتقاد الغرب من فوضويته. وإذا كان الغرب مطالباً بالدفاع عن نفسه فليس لأن الشرق يتهدهد، ولكن للدفاع عن نفسه من نفسه. ليفرج من هذا الطريق المسدود الذى وضع نفسه فيه، بسبب انحرفاته التى قادت إلى اللامية، وعلى الغرب إذن أن يتصدى لملوئه التى إذا تركها إلى نهايتها ستقوده إلى الخراب والدمار. والشرق لايفى سيطرة ولاهيمنة. يطلب فقط استقلاليته وسلامته وهو ما يراه جينون شرعياً.

أما فى مجال الكتاب فنستجد أتناول فرانس، وميورييس ياريس وكلود ألفين ويول سوران، وفاندرهيد، وميشيل بتيور وجان كوكتو وهو ماسنختار التحدث عنه.

جان كوكتو Jean Cocteau (١٨٩١ - ١٩٦٣)

كان أول لقاء لكوكتو بمصر قد تم فى عام ١٩٢٧، وفى عام ١٩٤٩ أتتحت له الفرصة مرة أخرى، وذلك بمناسبة الإشراف على جملة مسرحية بمصر، وهو ما أتاح له تصوير يومياته التى أصدرها تحت اسم «معلش» من خلال رقيه للمناظر الطبيعية، والحضارة المصرية القديمة التى أحبها، وأيضاً متابعته للأحوال

الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمصريين، وبغير عن أحوال ما قبل الثورة التى كانت تظلى بها القاهرة، مذكراً بلن الحديث أو الحركة لم يكن ملمسien للمواقب فى القاهرة (٣) فى ظل حكم خمسين أسرة تهيمن على الأمور فى غياب الطبقة الوسطى (٣)، يصف كوكتو الحفلات والتبذير والبذخ الذى تعيش فيه تلك الأسر. ويشهد لقاء رجل من طراز فريد، فقد زار طه حسين فى بيته الأتيق البسيط فى الوقت نفسه فى أثناء إجباره على عدم الكتابة من قبل الرقابة. ويصف كوكتو: بكته أعنى، لكنه الأعنى الذى يرى بعيداً جداً، أكثر مما هو مسسوح برؤيته. لقد كتب كوكتو ليسجل إعجابه واحترامه لهذا الرجل الذى يملك من القوة وهو فى الظل أكثر مما كان يملك وهو فى الوزارة. فهو مصدر للاستشارة والحب، كما أنه مصدر للخشية والكراه. ويتمعجب كوكتو من هذا الرجل حين يتكلم لايقول «قرأوا لى» ولكنه يقول «قرأت» يهتم حين يتكلم بما يمكن أن يرى، وليس بالسموع. ويعبر كوكتو عن شعوره فى محبة طه حسين وكان آثار مصر القديمة وجدت لها من جديد معنى، وتوافقت عن أن تكون مدناً للزيارات والزمنة (٤)، وبدأت صداقة بين الرجلين، أجبره طه حسين على الخروج عن صمته ليكرس مقالاً بالمصرية عن صديقه كوكتو، ويتنزه الفرصة ويذكر بالرقابة المفروضة عليه عندما رأى أنه «إذا كانت حقول السياسة والاجتماع مظلمة، فالصمد لله أن نستطيع أن نجد فى الأب الحضر بعضاً من اللواسة والعزاء» فنتى سوف تستيقظ مصر من سباتها الطويل (٥)؟

عشق كوكتو مصر وإبنامها وأخذ يصف فى يومياته بأسلوب رقيق وشاعرى ويكلم لغة أصغر التفاصيل فى

العالم. فكل خطوة خطوتها على أرضها تثبت لى ذلك.. فى مصر الفرعونية كل شىء له معنى. وسيكون من السذاجة الاعتقاد بسذاجة تراثها وفنونها. فلم يكن ينعت النحات إلا بإداء الكاتب والمهندس والمفكر^(٨).

لذا لم يكن ينظر إلى المعجزة الفرعونية إلا من خلال بديهية اكتشافها بنفسه تؤكد أولوية المدس فى الفن المصرى القديم ولا يفوته أن يحمي علماء الآثار المصرية الذين لم يبحروا وسعاً فى ترجمة كل ما يتصل بتاريخ الفراعنة، ولك رموز الهيروغليفية. ومن جانبه حاول أن يفهم تلك التعميمات الفنية والرسوم التى على المعابد ويرتبطها رابطاً بين التعبير الجمالى المرسوم أو المكتوب وبين أسلوب العمارة الرشيق.

وفى مجال من اشتغلوا بالجماليات سجد أيضاً من أروع بمصر وكتب عنها، مثل كامى موكير، وإيلي شور، وأنثويه سالرو وأنثويه لوت الذى سنخسار التحدث عنه.

- أنثويه لوت André Lhote (١٨٨٥ - ١٩٦٢).

لم يكن أنثويه لوت فناناً تشكيمياً فقط، ولكنه كان كاتباً أيضاً، وناقداً، وفى كتابه «الأعمال الفنية العظيمة للرسم المصرى» الذى صدر فى ١٩٥٤، كشف عن فهم عميق للفن التشكيملى المصرى باعتباره قد ألهم الفن الفريى منذ جوجان. لقد اهتم لوت بشكل خاص «بمقابر النبلاء» من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة العشرين ثم استخلص منهجاً خاصاً به فى النقد التشكيملى، تمحور حول القيمة التشكيملى: حيث وجد أن كل نقد يتجه نحو الصور عليه أن يدرس ما أسماه «بالتخيرات التشكيملى»، وهى الرسم، واللون، والقيمة.

حياة هؤلاء البسطاء، أخذ يعقد المقارنات بين المصرى القديم من خلال التماثيل الفرعونية، وبين المصرى الحديث، ولا يجد فرقاً يُذكر، أخذ يتابع أخلاق المصريين وعاداتهم وإكرامهم لضيوهم متفهماً تلك الطبيعة بصب واحترام تلك الصفات التى قد تشير حفيظة غيره من الأجانب. أخذ يتابع تلك النسوة اللاتى كن يتخفين وراء برقعهن، وأبدى إعجابه وبهشته من استطاعتهن حمل أشياء كثيرة وبثيلة فوق رومهن بتوازن مدبش، كما أخذ يتابع أصحاب الصناعات والحرف اليدوية، وأخذ يصف المهارة والدفقة والمثابرة التى يتمتع بها هؤلاء، أما عن الصعافة فقد لاحظ اللغات الكبيرة التى تنتشر فى الصحف المصرية لتقوم أداء الملغنين، وتقنعهم، وتبين أوجه تماثلهم تفصيلاً، بينما لا تقوم الصحف الباريسية فى عصره بهذا إلا فى سطور قليلة^(٩).

إن كوكبوتو لم يقطع بملاحظاته تلك بل توجه إلى الشباب المصرى ليقيم لهم النصيحة فيبين لهم أن الثروة لا تنتهى أبداً، وعليهم أن يظلوا فى ثورة دائمة، إذ أن بعد الثروات السياسية تبدأ الثروات المعمية، والتى غالباً لا يكتفئ إليها بالرغم من أهميتها القصوى، هى «ثورة القول والفكر». وقد لاحظ أن المجتمع التركى فى هذا الوقت - يتشابه مع المجتمع المصرى فى أن مجتمع الكتاب لم يبدأ بعد فى الحركة. فلا أحد يدافع عنهم، ولا يستطيعون الحياة. فإذا أرادوا العيش فعليهم أن يغيروا كل شىء بدورهم^(١٠).

هذا التقنع والسب جعله ينظر إلى الآثار المصرية نظرة العارف الحق، بل يصنفها إلى مجموعتين «الأولى تتحدث الرمل، والأخرى تفتش العقل». «إن مصر فى رجم

هذه العناصر الرئيسية الثلاثة تنهيا تبعا لضرورات الإيقاع، مفسلا إلى هذه القيم المطلقة ما أسماه «بالتكرارية»^(١).

إن العلاقة بين الفن والطبيعة، كما رأينا لوت تكن في فكرة التشابه، وأهمية الذكاء في التفاعل مع العمل الفني، والخصائص الإبداعية التقنية وتنمية النظريات ومزايا اللغة التشكيلية غير المباشرة، والقيمة العاطفية للهنسة، والسلطة الثورية للتراث^(٢).

من خلال هذه المعايير العامة درس لوت «التغيرات التشكيلية» وعلى رأسها الرسم. ويوجد أن الفن المصري يتراكم بأعجوبة كبيرة مع هذا الأسلوب الذي يجعله معاصرا، وأكثر من ذلك يكشف لوت في هذا الفن المصري إرماسات شرة سيزان الفنية، بل والتكسبية.

وفيما يتصل بمشكلة اللون، فقد رأى أنها في علاقة مباشرة مع درجات لوحة ألوان الفنان المصري والتي على كونها محدودة، فقد قيمت تمجيذا للفروق اللونية، وهو ما يعزى إلى علوم العلاقات: مثل الرمادي الأخضر، مريدا بالرمادي الأزرق موضوعا على شريط أبيض ضيق، قريبا من التبرقالي، إلخ ويتدخل الأبيض والأسود باستمرار في هارمونية الألوان والتحكم في درجتها^(٣).

ويطبق لوت أفكاره الجمالية تلك على ما أسماه «بمواد الفرائز» الخاصة بالأسرة الخامسة عشرة، فيرى أن الفراغات بين الأطعمة محسوبة لكي تتفق نيكوريا مع «العوائف المعلقة بالنظم والفواكه». وعلى وجه العموم فإن الزائهم خفيفة ولكن عليها مسحة روحية ولقد رأى عكس ذلك خلال حكم الأسرة التاسعة عشرة، فإن

المكونات كانت أكثر كثافة إذ تبدو مثل مرصوصة حلوة اللون كثيف. وتظهر زهرة اللوتس متوجة كل شيء تتزع للاختفاء تحمل محلها انتفاضة كثيفة من الأعشاب الخضراء. ويرى لوت أنه يمكن أن يرى في هذا التوالد الواقعي تذكرا بفن تل العمارنة^(٤).

لقد قام أندريه لوت في أثناء إقامته بمصر بالتدريس بأكاديمية الفنون الجميلة، ولقد أثر تواجده هذا على أفكار المعاصرين من الفنانين المصريين الذين انتبهوا إلى الفن الفرعوني بالعودة إليه، ومن ثم إلى أصولهم البعيدة. إذ كان القرب نفسه قد بدأ في تدريس فناني ميفيس وعلية في مدارسهم.

وفي مجال من اشتغلا بالتاريخ والآثار نجد إتيان دوريتون، وفرانسوا دوم، وإداوارد إيريوي، وجاك بيرك، وبيير جوجيه الذي اخترنا الحديث عنه.

بيير جوجيه P. Jouguet

مؤرخ نابو ثقافة عالية، وذو نزعة إنسانية، وعالم، ورجل يقيم للثقافة وزنا، يعتبر من أكبر المتخصصين في الحضارة الهيلينية المعاصرة. أمضى قسما كبيرا من حياته في مصر^(١) منذ أن بدأ في أول مهمة للبحث عن الآثار، مريدا بأعماله الفاصحة عن علم البرديات، وبيوتائف التي احتلها، مريدا للمعهد الفرنسي للآثار بالقاهرة، ثم استاذًا بجامعة القاهرة والإسكندرية، أو من خلال كتبه التي ألفها عن العصر الهيلنستي في مصر. وإسهاماته النصح والخبرة لكل من عمل بالآثار والتاريخ المصري، إضافة إلى أنه استطاع تكوين أجيال عدة من الطلاب المصريين في المجالات التاريخية، وبطل جوجيه حليلة حياته في عيون معاصريه، للرجل الأمين

والزمن بانتصار الثقافة. يعمل بدأب وجد ومثابرة دون شعور بالتمتع، ولديه حسّ العمل الجماعي والتنظيم، ولقد تمتع بحس نقدي عالٍ، وحميدة المورخ، ويتواضع جم، مما جعل منه التجسيد الأمثل للعالم الجليل، لقد بدأ جوجيه حياته العلمية في معية التاريخ المصري، فكانت رسالته للدكتوراه الأولى عن «الحياة المحلية في مصر الرومانية والثانية عن «برديات تيانلفي» ١٩١٣ وأعطىها بكتابه «الإمبريالية المقدونية وتحصيل الشرق إلى الهلنستية»، ١٩٢٦، ثم «مصر البطلمية» ونهى كتيبه معرفة واسمة بالشرق : حضاراته، وأثاره. وتمتاز كتيبه برصانة الأسلوب وبقته فهو يصل إلى المعنى الذي يريده برشاقة فريدة، وبلاغه لا يظلمه فيها أحد.

لقد آمن بوحدة الثقافة باعتبارها أساس الوداق بين الشعوب، واستمد من النزعة الهلنستية للمعنى العميق لتلك الوحدة، إذ كانتا - كما يرى - بالفعل في الشكل الأمثل لهذا الحوار الفكري والخلاق، والذي يظل - لديه - أساسا لعالمنا المعاصر. إذ أن النزعة الهلنستية تطلعتنا على وجه الخصوص، أن العقل يمكنه، بل ويوجب عليه أن يسيطر على كوارث النزعة المادية، كما يطلق أملا على النخبة المثقفة في أرجاء الأرض لتخطي الكوارث التي غالباً ما تعكر صفو الحضارات ولكي لا يكتفوا عن التساؤل حول جدوى مايسميه بالبربرية العلمية لمصرنا في تجاوزها القيم الكونية للعلم المعلى.

والواقع أن هذه النظرة الكونية لجوجيه، لذلك المواطن العالمي الذي عاش في مصر، تتجلى في ميدان آخر خاصة بعد كارثة الاحتلال الألماني لباريس، فهو في النهاية مواطن فرنسي يرفض هزيمة بلاده، فنجدته يلتحق بحكومة فرنسا الحرة، ويعمل من القاهرة مستشاراً ثقافياً لها، ويكتب بحس وبهني جارف ليدعو مواطنيه إلى

التصدي للاحتلال، وينشر فيهم بوارق الأمل القادمة مع انتصار الحضارة والسلام.

لقد كان يرى هنري بيبير أن حلم جوجيه لم يكن بعيداً عن حلم سقراطه فقد كان يشد وحدة كل مواطنيه وكل الشعوب الأخرى ذات الحضارة العظيمة بداية من مصر العريقة وحتى الشرق الأقصى، خلف هدف عظيم يعملون من أجله معاً^(١٩). هذه الأسلام الإنسانية للعريضة، لم تجعله يتخلى يوماً عن أن تكون فرنسا في مقدمة هذه الشعوب، مؤمناً برسالتهما للأقصى حد، وبطريقة لا تحتمل نقد سياسة بلاده، ولا مراميها، وكانت تلك هي نقطة الضعف الأساسية في فكره، رغم إيمانه بأن الثقافة هي التي سوف تنقذ العالم من الاستبداد، ومما هو عابر، ومن النزعة السياسية للعصر، وإن هذه الوحدة العالمية سوف تبدأ من أوروبا وتتجه نحو الشرق.

والخلاصة أن هذه الكتابات جميعاً تدل في إطار محاولة التعرف على الآخر من جانب الثقافة الفرنسية، وتفاوتت مراحل التعرف تلك من الوقوع في الحب من أول نظرة عند جان كوكتو، إلى الوقوع في حب الشرق عموماً ومصر باعتبارها جزءاً منه كما تبدى عند ريفيه جينيون، إلى الحب بفعل الدراسة ومحاوله الفهم ملماً تبدى لدى أنطويه لوت، أو ملماً رأينا لدى جوجيه الذي لم يستمر بمصر والشرق إلا استبداداً للوحدة الإنسانية التي سستزعهما فرنسا، لقد ربط بين هؤلاء جميعاً أنهم كانوا من الرحالة الذين جاؤوا إلى مصر وعاشوا فيها وتلقوا بلقاسها وأثارها وجوها، إلا أنهم كانوا رحالة من نوع خاص يتسمون بحقوق ثقافية ومدارس فكرية مختلفة، ولقد قاموا بصياغة تجربتهم على الأرض المصرية في أعمال فكرية، استطاعتنا من

خلالها التعرف على حقيقة هذه التجارب الثرية وفي الوقت نفسه على ما كان يدور في أذهان المصريين في هذه الأونة: أحلامهم وطموحاتهم الوطنية، وأمالهم في التحرر والتقدم والخلاص من استبدادية الحكم الملكي. إلا أنه يمكن ملاحظة بعض القصور في فهم بعض الباحثين في حياة المصريين، باستثناء جان كوكتو الذي ذهب بعيداً في اكتشافاته لأخلاق المصريين وعاداتهم وتقاليدهم، مما يجعلنا نجزم أن الشروط الواجب توافرها لإقامة حوار فكري بين الشرق والغرب وما زالت مجرد رغبة نتمناها.

إن ما يكتب تقليدياً عن الشرق الغامض الذي يشذ عن المنطق، وفي مقارنته بالغرب العلمي والمادى، هو نتيجة لمعينة سطحية تفترض أن الأمور ليست قابلة للتفسير أو أنها ثابتة وأبدية، ومن ثم يظل الغرب هو ربيب العلم، والشرق ربيب السحر وعالم الروحانيات

إن الدراسة التي تعتمد على التفهم والاقتراب من الظاهرة، هي الدراسة الأقرب للصحة والأجدر بكشف كل ما هو باطن للبحث، وهي الكيفية بإطلاعنا على خباياها ومكنوناتها، ولقد تمتع باحثون كثيرون بهذا النهج مثل ماسينيون، وبيرك وجوليت أمم، وكما رأينا لدى كوكتو، وهو عكس ما يظهر في كتابات أخرى تحاول التبسيط فتقسم نفسها بالسطحية مثل كتابات بيير لوييس، الذي عزا كل ما لم يستطع فهمه إلى الأوهام والخرافات، وكذا هذا حذره أنثويه جيد (كارنييه دي إيجيبت) حينما خلص إلى أن عالم المصريين مازال مجهولاً لكثير من المثقفين، ونقول نعم وسيمثل إذا لم يقترح هؤلاء المثقفون منه ليفهموه على

أرضيته وأيس على أرضيتهم الثقافية، التي تعمر عليهم صفو الفهم.

الجانب الآخر الجدير بالطرح هو أن المثقفين الفرنسيين الذين أبدوا تفهما واستيعاباً للثقافة المصرية كانوا على جانب كبير من العلم وإتقان اللغة العربية مثل لوييس جارييه، وماسينيون، وبيرك وغيرهم ممن يعرفون مصادر اللغة الفصحى والعامية، وهو ما مكثهم من التعمق والوصول إلى معرفة وإيعية بالثقافة العربية في مصر، وسيظل هذا الجانب هو الفتح الحقيقي لإقامة حوار حى بين الحضارتين العربية والفرنسية.

إن الخطأ الذي يقع فيه البعض أيضاً هو جعل العلم مرادفاً لجفاف القلب، وتلك كانت طامة الحداثة الغربية التي اكتشفها الغرب اليوم، ويحاول أن يتجاوز ما تخضعت عنه من نتائج مأساوية كان لها أثارها على الحوار الحضارى بين الشرق والغرب، ولعل أعمال درويشون ودوما كانت سبابة في الغرب لاستشفاف هذا الخطر، وكذلك كانت إسهامات أنثويه لوت التي أظهرت - كما رأينا - الروابط العميقة التي جمعت بين الرسم الفرعوني والمجدين في الفن التجريدي الحديث.

إن الشرط الضروري لإقامة حوار ناجح وناجع بين الشرق والغرب، هو الاتجاه ناحية التاريخ والالتزام بهذا للجانب الحيوى الذي يظهر دائماً من وراء الشبكات والسكون اللذين فرضتهما الحياة الزراعية في مصر فلتخفيا عوامل الحركة والغليان. إن قراءة التاريخ لتبرز هذه التغيرات العميقة عبر العصور، وتظهر لنا كيف أن مصر كانت تستبقي حقيقة حياة ذات تأثير سياسى واجتماعى على مستقبل المنطقة، ومن ثم على مستقبل الحوار للتجدد بين الشرق والغرب.

- Paul sesant: René Guénon, La Colombe, 1953, p. 27 (١)
- Maalash: Journal El úne Tourneé de théâtre, Faflimauai, 1949 P. 39. (٢)
- Ibid, P. 3 (٣)
- Ibid, P. P. 52 - 35. (٤)
- Ibid, P. 85. (٥)
- Ibid, P. 07. (٦)
- Ibid, Op. Au P. 170. (٧)
- Ibid, P.P. 89 - 90. (٨)
- Ibid, P.19. (٩)
- vAndré Lhote: Les Chefs D'oeuvre ale La peinture Egypteinne, Hachette, 1954, p. 8. (١٠)
- Azar: Andre Lhote en Egypte, 1977 (١١)
- Ibid, P.32. (١٢)
- IBid, P. 34. (١٣)
- Hommage Perre Jouguet.Revudn Caire, Mai, 1956, No 130. P. P. 1 -2 (١٤)
- Ibid, P. 94.



جورج حنين هو تاج هذا الزلزال السوريالي الذي قلب عالم الأدب في معظم بلاد العالم في القرن العشرين. هذا الزلزال الذي فجر من أعماق الإنسان نصوصا غريبة وعميقة هاجمت أهدافا ذات معنى وأخرى لا معنى لها. نصوصا مقروعة أو منطوقة. في محاولة هائلة من الكائن الناطق للتوجه نحو أصول «الكلمة» ومصادر الخيال وينابيع الصمت.

جورج حنين هو أيضا ذلك الأديب المصري الذي أعطى مصر نصيبها من هذه «الأداب الجميلة»، والذي مكنها من المشاركة في هذا المهرجان العالمي للخيال. وهو أيضا المعبر الأمين عن حركة أدبية - فكرية - فلسفية استهدفت تحرير الفن من الرواية ذات الطابع العائلي أو الطابع التاريخي، كما استهدفت أيضا تحرير القصيدة من الشكل التقليدي والشكل التعليمي.

وقد حاول كثيرا إلغاء الحرامات والمحظورات، وتذوق اللاجدوى، وسماع الصمت، والإسكاء بروح الفكرة وهي بعد لم تولد. ورفض إنراكه لعبشية المحاولة والتقدم إلى الاسام في هذا الطريق وصعوبة البحث إلا أنه واصل الطريق حتى النهاية في هذه المحاولة المستحيلة.

يشغل جورج حنين مكانا مرموقا في تاريخ الفنون والأداب المصرية، كما يشغل أيضا مكانا مشرفا في الأداب المكتوبة بالفرنسية. ففي مصر كان في طليعة المثقفين الذين ناضلوا بشجاعة لتحرير الفكر والحلم والخيال من كل المحوقات. فكان من أوئل الذين نقلوا الحركة السوريالية إلى مصر. هذه الحركة التي مازالت آثارها باقية حتى الآن في مختلف أنواع الفنون.

جورج حنين

ولد جورج حنين في القاهرة عام ١٩١٤ من أم إيطالية وأب مصري. ولما بلغ السادسة من عمره التحق بالفرسة الابتدائية ولكنه عاد إلى والده بعد اليوم الأول ورفض الذهاب إلى المدرسة مرة أخرى وبات كل اليوم بالفضل لإقامته بفسريرة الشحافة بالمدرسة وفي النهاية تنازل والده عن إصرارهما وأحضر له مفرسا بالمنزل حتى عين والده سفيرا لمصر في إسبانيا ثم في إيطاليا. وفي روما التحق بليسيه سانتويريان الفرنسية ولكن قبل أن ينهى دراسته نقل والده إلى القاهرة والحق بالآين بليسيه باستور في باريس حيث حصل منها على البكالوريا. ثم حصل على ليسانس الحقوق من جامعة السوربون كما حصل أيضا على ليسانس الأداب في التاريخ من الجامعة نفسها.

• استاذ الأدب الفرنسي بدارب بها، جامعة الزقازيق

والثقافة الفرنسية. كان واحدا من الذين تنوقوا وعرفوا قدر الشعراء والكاتب الفرنسيين «لوتريامون Lautrea- mont ورامبو Rimbaud ومالارمي Mallarme وأنثريه جيد André Gide وهنري كاليه Henri Calet، الأمر الذي كان له كبير الأثر على الأدب المصري في الأربعينيات والخمسينيات. وكان لجورج حنين مراسلات منتظمة مع عدد من معاصريه المشهورين مثل أنثريه جيد، وأنثريه بروتون، وهنري ميشو، وهنري كاليه وايف بونفوا.

André Gide, André Breton, Henri Micauts, Henri Calet et Yves Bonnefoy..

ويمكننا بذلك أن نقارن مكانة جورج حنين في الأدب المصري وتأثيره على معاصريه والذين جاؤا بعده بمكانة Lautreamont وتأثيره على الحركة السريالية الفرنسية. ولقد اعترف أنثريه بروتون A. Breton في مناسبات مختلفة وأحياناً عديدة بالدور الذي لعبه جورج حنين وأصنافه للحركة السريالية.

ومع بداية الثمانينيات ظهر العديد من المقالات عن جورج توضح المكانة الحقيقية التي لا يشغلها في عالم الأدب والفكر. هذه المكانة التي ظلت تكبر مع مرور السنوات بفضل ازدياد عدد نقاد الأدب المعنيين بهذا الكاتب الذي ترك بصماته التي لا تنمحى على إحدى الفترات الهامة جداً المليئة بالاضطرابات في القرن العشرين (الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٧. الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٦ - ١٩٣٩. الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٤). ويمكننا أن ننشر الصمت الذي القى باستتاره على هذا الكاتب أثناء حياته وبعد وفاته في ١٩٧٣ بأن جورج حنين عندما أدرك أن الكلمة وحدها

لقد غدت كتاباته خيال الفنانين المصريين. وحرض قلمه فرشاتهم وألقى تلقه بظلاله على لوحاتهم. ولقد شارك جورج حنين في النشاط الثقافي المصري ولم يبلغ بعد من العمر عشرين عاماً. فمذد السادسة عشرة من عمره كانت كتاباته نورا مبشراً معلناً عن المفامرة الكبرى التي خاضها هذا الشاعر المبتدئ المدهش. وقد ظهرت كتاباته أول ما ظهرت سنة ١٩٣٤ في مجلة «Un Effort» التي أصدرتها جماعة «التجريبيين Les Es-sayistes» كما نشر في العام نفسه مسرحية «متابعة ونهاية» (١) Suite et Fin و «استدعاء القذارة» (٢) Rap-el a l'ordure. ولقد أسس مع مجموعة من أصدقائه سنة ١٩٣٩ جمعية أدبية أطلق عليها اسم «الفن والحرية»، كما أسس داراً للنشر أسماها Masses «الجماهير» متلفاً من حماس الشباب وقوته وقد بشرت جميعته الأدبية بالعودة إلى فن مستقل تماماً بعيد عن التوجهات السياسية والأيدولوجية متحرراً من كل قيد نازي أو فاشي، تلك الحركات السياسية التي كانت تكسب في ذلك الحين كل يوم أرضاً جديدة وأنصاراً عديدين.

وبدأ من عام ١٩٤٠ كتب جورج حنين في مجلة التطور عدداً من المقالات الجريئة جداً في ذلك الحين (٣) وكان أحد المحررين المنتظمين لعدد من المجلات وجرائد العصر خاصة المجلات الآتية: «دون كيشوت»، «الأسبوع المصري»، «التقدم المصري»، «المرأة الجديدة»، «البورصة المصرية»، «مجلة القاهرة»، «المجلة الجديدة»، «وطني»، «المعرفة»، «المصور»، «الوطن».

لم يكن جورج حنين فناناً مبدعاً فقط ولكنه كان أيضاً مثقفاً ومفكراً عظيماً عرف أبناء وطنه بالفكر



جورج حنين

وكان مكانه محجوزاً في المجالات الأدبية ذات الأهمية الكبرى. فقد ظهر له *Un Luxe de Combat* في مجلة «L'Arc»^(٩) وكتب مقدمة كتاب «مختارات من الأدب العربي المعاصر»^(١٠) Anthologie de la littérature arabe contemporaine، والتي عدداً من الماحاضرات نشرت تباعاً في «مجلة الماحاضرات الفرنسية في الشرق»^(١١) Revue des conférences françaises en Orent.

ثم تتابعت مؤلفاته التي نشرت بعد وفاته^(١٢) اعتباراً من ١٩٧٧. وقد ظهرت في هذه إضاحات عن مؤلفات لم يسمي نشرها جنباً إلى جنب مع مؤلفات سبق نشرها. ويعود الفضل في هذا النشر إلى زوجة الشاعر التي قامت بهذا العمل الجليل خدمة للفن والأدب.

إن مشكلة جورج حنين الحقيقية تتركز في محاولته تحرير الإنسان من قيوده. ولتحقيق هذا الهدف لابد من إلغاء الزمن الذي يسجن الإنسان في عصر محدد ولابد من تخليصه من القلق الذي يشعر به تجاه الموت عن طريق إخراجه من حصار الزمن للوصول إلى منطقة «الازمن» وهكذا فإننا نجد أنفسنا أمام شاعر لا يطلب من الزمن أن يتوقف عن السريان ومن الساعات السريعة أن توقف دوراتها حتى يستطيع أن يتنقذ رحيق الحب مع الحبيبة كما قال الشاعر الرومانسي الفونس لامارتين Lamartine في قصيدته الشهيرة «البحيرة» ولكننا أمام كاتب يحلم بإلغاء الزمن كلية والاتحاد مع المكان حتى يصبح جزءاً من الكون الذي تتحد عناصره وتتناسق لتكون كلاً متجانساً لا يمكن فصل الجزء فيه عن الكل. إننا لسنا أمام شاعر يتشبه بالبعجة التي تمنق

لم تعد كافية لتحرير الإنسان من قيوده رفض نشر معظم مؤلفاته بل وأكثرها أهمية. لقد أراد في حياته أن يكون قليل الانتشار وكان يهرب من الشهرة الموقّعة ولم يكن هناك شيء يجذب سوى قارئ واع قادر على التوقف عدة ساعات أمام كلمة واحدة أو جملة واحدة. لم يكن يريد لكتابات أن تكون موضوع تسلية وتمضية وقت لدى الجمهور الكبير بل كان باحثاً عن النخبة القادرة على تذوق فنه وتقدير قيمته الحقيقية. وهكذا فعند وفاته كان الذين يعرفونه عدداً قليلاً من الناس. عدد قليل ولكنه يدرك أن الذي غادرهم إلى العالم الآخر كان شاعراً عظيماً واسماً كبيراً سوف يصمد أمام مرور الزمان، وهم فعلاً لم يخطئوا التقدير.

بالرغم من أن معظم أعماله قد نشرت بعد وفاته بمعرفة زوجته، فإن جزءاً هاماً لا يمكن إهماله قد نشر في مصر وفرنسا أثناء حياته. ففي عام ١٩٢٨ نشر في باريس بعضاً من قصائده بعنوان «هذيان الوجود»^(١٣) Dérison d'être. وقد أهدت نشر هذا الكتاب فضيحة في مصر وكان عنوانه وحده كافياً لاعتباره تحدياً لكل قيم الشرق. وفي عام ١٩٤٧ نشر في باريس أيضاً في مطبوعات «منتصف الليل Editions de Minuit» زمن فتاة صغيرة^(١٤) Un temps de petite fille. وفي عام ١٩٥٦ ظهرت في باريس «المتعب المفعّقة»^(١٥) Le Seuil interdit.

كما شارك في أعمال جماعية مثل «الشعر السريالي»^(١٦) La Poesie surréaliste، حيث كتب فيه -La crezia, Wally, Beau Fixe دائرة المعارف السياسية الصغيرة^(١٧) Petite encyclopedie politique التي كتب فيها أربعة وعشرين مقالا.

أحشائها لتطعم صغارها مثلما قال الشاعر الفرنسي A.de Musset ولكننا أمام كاتب يدعونا لكتابة الشعر الجماعي. إن جورج حنين أديب لا يطلب من الموت أن يرفع شرعاه ليحبر بنا لأن هذا البلد يصيبنا بالملل كما قال بودليير، ولكنه كاتب يرى في الموت اللحظة الهاربة التي يجب أن نمسك بها لكي يتحقق لنا الاتحاد والانتماء بالكون الكبير. إنه لا ينظر إلى المثل كما نظر إليه بودليير على أنه ذلك الوحش الوديع الذي يبتلع العالم كله إذا تشاب، ولكنه يتعامل مع المثل على أنه أحد مكونات المصير البشري التي يجب أن نحاربها بالبحث الجاد العميق في المناطق القاتمة والمعتمنة. على أمل فهم اللامعقول وما وراء الطبيعة.

ولقد نشر جورج حنين في عدد فبراير ١٩٣٥ بيانه الأول عن «اللامعقولية» وجاء به «لا شيء» عديم الجدوى مثل الحقيقة.... لماذا إذن نبعث عن الحقيقة في المكان الذي لا توجد به. هناك خارج نفوسنا بينما لم نستفد بعد المصادر الداخلية ولم ننته من اكتشافها؟ إن العالم الحقيقي الوحيد هو ذلك العالم الذي نقيمه في مواجهة الآخرين... هيا بنا إلى الأمام في اتجاه اللامعقول.... إنه صنعة بالنسبة للواقع، حقيقة بالنسبة لي أنا، بالنسبة لمنتهى ذاتي. لنكتب أي شيء نابع من داخلنا غير وافد من مصادر خارجية وغير قابل للنقل أو الاستعمال في العالم الخارجي».

إن دعوة جورج حنين ليست موجهة إلى «القارئ المنافق» كما عند بودليير ولكنها موجهة إلى «كل إنسان مسند لطرق كل الأبواب لعبور العتبة المنوعة».

لقد كان بحثه محكوما عليه مسبقاً بالفشل، ولكن لماذا اتجه إلى هذا الطريق وهو يعرف تماما أنه طريق

مسدود؟ إن الإجابة بسيطة ونجدها عند صلي الدين ابن عربي عندما قال في معرض حديثه عن الحقيقة المطلقة «لا تبحث عني في داخل نفسك لأنك سوف ترفق نفسك دون جدوى ولا تبحث عني خارج نفسك لأنك لن تصل إلى شيء» ولا تكف عن البحث عني لأنك سوف تصبح تمعيساً». البحث هو المهم في حد ذاته وليس النتيجة. إن المنفعة كلها تتركز في البحث عن الإدراك.

فليس من الغريب إذن أن يتوجه جورج حنين بسؤاله إلى الفلاسفة والمفكرين ورجال الأدب، باختصار فإنه توجه إلى كل الذين سألوا أنفسهم السؤال نفسه وكل الذين عانوا نفس القلق والتوحيش. لقد كان من الطبيعي أن يتوجه إلى الإسكندر الأكبر هذا الشاب الإله - الذي أدرك عبثية الوجود بعد أن دان له كل العالم المعروف في ذلك الحين. لقد أمضى الإسكندر الأكبر السنوات الثلاث الأخيرة من حياته في هذيان يقترب من الجنون وهو يتسائل عن حقيقة الأمجاد التي حققها وقيمتها الفعلية ما دام الموت يترصص به. لقد توجه أيضا في بحثه إلى جوليان ملك الروم والمعروف في تاريخ الكنيسة المسيحية باسم «جوليان المرتد Julien l'Apostate» الذي كان يحقر الأمجاد المؤقتة ولم تكن تطارده سوى فكرة واحدة وهي كيف يصل إلى منابع الحياة، كيف يحقق الاتحاد مع الكون، كيف يدرك الحكمة.

كما بحث جورج عن إجابة على أسئلته عند أندريه برينتون مؤسس الحركة السريالية، والشاعر الفرنسي الشهير إيلوار Paul Eluard. لقد خاض كاتبنا هذه المغامرة الفكرية وحيدا، واقتحم المناطق المنوعة على أمل أن يخرق حجب الظلام ويكشف الأسرار، ولكنه للأسف

كان يعود من هذه المناطق خاوى اليدين، ممزق القلب. لقد لجأ إلى كل وسائل المعرفة وطرق كل الأبواب وعرض نفسه لمخاطر عديدة ولم يوقفه شيء. ووصفه أديباً سريالياً مؤمناً بهذه الحركة الفنية الفلسفية اقتحم عالم الشعر والحلم والبراءة في محاولة مستميتة لاختراق السر الكبير والكشف عنه.

إن مؤلفات جورج حنين جاءت على شكل كاتيبها، مؤلفات تهرب من العقل ويصعب إدراكها أو الإمساك بها. فضلاً عن طبيعة مادة البحث التي تتركز في محاولة إدراك مغزى الجواهر البشرية والكشف عن سر الوجود، الأمر الذي ظل علماً للبشر منذ أن وجد الإنسان على الأرض. في كل مرة حاول الإبحار في هذا الهم الزاخر اصطلم بسدود على الطريق، ولم يكن يتلقى سوى صدى الصمت يتردد في اللانهاية. لقد تعذب كثيراً من هذه الظلمة فجاءت كتاباته على شاكلة فكره وقلبه دامية بغزارة.

ولما اشتد به التعب وأصابه الوهن من كثرة البحث والفشل في الوصول إلى جوهر الحقيقة والحياة اتجه إلى البحث عن روح «الكلمة». وكانت أبحاثه في هذا المجال عديدة. ولكن هل حقق النجاح في هذا الميدان؟ لا يجب أن يمعن الفكر في البحث عن الإجابة. لقد كان جورج حنين شجاعاً بالقدر الكافي الذي يدفعه لذكر حقيقة الأمر: «إن الكلمة لعل لا يمكن أن تتقيه إلا بالصمت العميق الأسود أو بتزوير كل ما يحقوه جواهر الكلمة من تطلع إلى تصوير المعنى. إن الفعل يدفع إلى اليأس بنفس القدر الذي يعتبر فيه الصمت لغة (كلمة). إنني أتطلع إلى أبجدية الصم - البكم المخيفة، إن شك

الكاتب في قدرة الكلمة على احتواء الفكرة ربما كان هو الدافع له لكي يتمتع عن نشر معظم أعماله في حياته ، تماماً مثلما فعل كافكا الكاتب المعروف. وربما أيضاً امتنع عن النشر لاعتقاده أن الصمت أكثر بلاغة من الكلام. لقد كتب في كتابه L'Esprit Frappeur «ليس الهم هو التعبير بالكتابة ولكن الهم هو معرفة متى تتوقف عن الكتابة قبل أن تدخل دائرة اللا معنى. إنني أبحث عن محاور لي في مجال الصمت».

لم ينجح جورج حنين إلا جزئياً في إزالة الاستار الكثيفة التي تضيئ الفرائث. وبإلقاء نفسه وسط هذه الظلمات نجح هذا الماسر في إعادة ترتيب الأوراق بطريقته، أي إنه استطاع «لهبط» الترتيب الموجود لإظهاره بشكل آخر يسمح برؤية بعض من الحقيقة وإلقاء الضوء عليه ولكنه كان ضوئاً سريعاً ما خبا، قصير العمر حيث اجتاحتته سريعاً كل الظلمات المتبقية. لم يلعب جورج لحظة واحدة هذا القلق المدمر الذي عانى منه بل على العكس كان يرعى هذا القلق ويغذيه، لأنه كان يعتقد أن عظمة الإنسان وعظمة الفنان بصفة خاصة تكمن في هذا الصراع المستمر مع هذه القوى الجهرولة التي تتلاعب به. كانت قوته تكمن في هذا اليأس الذي لم يعلن أبداً أنه غير قادر على مواجهته، فالإنسان يدرك قيمته الحقيقية في هذا الصراع غير المتكافئ.

إن السكين والرضا بالامر الواقع هما أول مسمار في تمش الفكر، لقد استطاع تحمل كل مأسى البشر بفضل حساسيته المرفعة التي أعانته على الصمود وأمدته بقوة الاحتمال. استطاع احتمال الحروب والظلم واليأس كما استوعب التقدم العلمي الذي صاحبه البؤس

والتخلف. كان يرى الأمور بوضوح ولم يخضع للوهم لحظة واحدة. إن قيود الإنسان واضحة بالقدر الذي لايسمح لنا بخداع النفس وخداع الآخرين. لم يكن أبدا كاتبنا الفذ من هؤلاء الذين يستلهمون الخداع والفض. لقد كشف عن كل ما ينقص الإنسان برغبة أكيدة عذبه كثيرا في التعبير الانحسار ولم يستطع أبدا إنكار عبثية الوجود ولم يستطع أبدا أن يوقف حنينه إلى كشف كل المجهول.

وأيا كانت المكانة التي يشغلها جورج حنين في عالم الفكر والفن والأدب فإنها لا يجب أن تبعدنا عن دوره الاجتماعي والسياسي الذي يعتبر جزءا لا يمكن فصله عن الأيديولوجية السريالية ما دامت فكرتها الأساسية هي مساعدة الإنسان على أن يحيا حياة أفضل بفضل معرفة أكثر اكتمالا لطبيعته الخاصة وطبيعة الأمور المحيطة به.

وهكذا فإن جورج حنين مثله مثل أي كاتب أصيل كانت له مواقفه السياسية بالرغم من أن موقفه من الحياة الخاصة ومن الكين عامة يبدو لأول وهلة بعيدا عن كل ما هو اجتماعي وعارض، ولكنه كان يدرك تماما أنه يستحيل فصل الإنسان عن مجتمعه وعن الإطار الذي يعيش فيه، وأن مصير الإنسان يتحدد إلى جانب الفكر بالظروف السياسية والاجتماعية التي يعيش فيها والتي تفرض عليه أحيانا كثيرة أفكارا معينة وسلوكا معيناً. إن الإنسان بصفته عامة كائن اجتماعي. وهكذا فإنه أقام أحيانا برضائه وأحيانا أخرى رغما عنه نظاما اجتماعيا وسياسيا حددت شكل حياته وتصرفاته. إن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن النظم السياسية بأشكالها المختلفة

تدعى أنها تهدف إلى تحقيق السعادة للبشر أو على الأقل تسعى إلى إعطاء الفرد إحساسه بالأمان والقدرة على التقدم. إن كل النظريات السياسية تدعى أنها قادرة على ذلك. ومن هذا المنطلق تسائل جورج حنين عن فاعلية مختلف النظم السياسية ما دامت حياة كل مجتمع مرتبطة بالنظام السياسي الذي يتبعه.

لقد تجمعت آراء جورج حنين السياسية في «دائرة المعارف السياسية» السابق الإشارة إليها وهي مقسمة تقسيما أبجديا مثل المتبع في المعاجم وبنائر المعارف. وقد كتب في هذه الدائرة المقالات التالية: الحكم العسكري - طرق المراحل الانتقراطية - الحرية - التخريب - المخابرات - الانقلابات العسكرية - المرتزقة - الحواجز الحديدية.

هذا فضلا عن كتابته لمجموعة من المقالات الصحفية في مختلف الصحف والمجلات الفرنسية. وكانت آخر وظيفة في حياته هي رئيس تحرير مجلة «الاكسبريس» الفرنسية L'EXPRES. ويمكننا أن نقرب المسافات بين فكره الفلسفي الأدبي وفكره السياسي إذا ذكرنا أن الكاتب - باختصار - توصل إلى ما يلي : أن الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا هو كائن محكوم عليه بالفشل - فلا يوجد له أي مهرب. إن كل النظم السياسية تسعى إليه وإلى قسوته لأن كل النظم تنطلق من خفق حريته الفردية وقتل قدراته الإبداعية وميوله الذاتية وتعتبره مجرد حلقة بسيطة في ماكينة عملاقة.

ولكن هذا الإدراك الحاد لطبيعة الوجود والإنسان لم يمنح الكاتب عن مداعبة الحلم الذي لم نكف جميعا ولو لحظة واحدة عن مداعبته، أعني به الحلم بالحرية

المعرفة صعب التحقيق. إن إحباطات كثيرة جعلت من هذا الكاتب كاتباً فوضوياً احتفظ في أعماق قلبه بجنين مستحيل وحنان دافق لهذه الإنسانية البائسة المتوحشة والبطولية.

إن الذين رفضوا الزيف والنفاق قليلون، ولكن صوتهم عالٍ بالقدر الكافي كي يصل إلينا. وبانضمامه إلى هذا النفر القليل أكد كاتبنا إخلاصه للحركة السريالية حيث كان الهدف الرئيسي للسرياليين هو مساعدة الإنسان على أن يحيا حياة أفضل بفضل معرفة أكثر عمقا لطبيعته. إنهم لم يكتفوا أبداً بأنشطتهم الأدبية، بل كانوا يهدفون إلى لعب دور هام على الصعيد الاجتماعي والسياسي.

إن تحرير الإنسان من القيد المفروضة عليه من المجتمع ومن النظم السياسية هي خطوة أساسية على طريق الخلاص. فالفن وحده لا يؤدي إلى النجاة، ومن هنا تأتي أهمية الكتابة الصحفية التي تصل إلى عدد أكبر من القراء.

هي الخبز اليومي الذي لا يستطيع أن يستغنى عنه كبار المفكرين والكاتب، ولكن هذا الحلم يتحول إلى واقع فعلي عند الأطفال. الأطفال وحدهم هم القادرون على تغيير العالم لأنهم ما زالوا بعد أبرياء. لم تتلوث أيديهم بعد ولم تتكون نفوسهم بعد. كل شيء ممكن بالنسبة لهم. إذن فإن العودة إلى الطفولة إلى البراءة إلى النقاء كانت الحلم الدائم لجورج حنين: «إن تغيير العالم أمر يعود إلى الطفل. إنه بقطعة طباشير أو بفرع شجرة يرسم بلاداً حقيقية. إنه لا يحتاج إلى فروش ومعطيات هي التي تلوث برأته وللتعليم الذي يوفره له المجتمع، ذلك التعليم الذي يتحول إلى وحش يخرج من رحم التجريد. إن طفلا على الطريق هو طفل أمام عجلة قيادة عظيمة وكبيرة يخطئ بها قوافل السيارات من كل نوع. إنه كائن يستمتع بكل الآلات المعجبية التي تزين هريته. إنه يتقدم على الطريق كملك عظيم. . . . من هذا الذي اخترع هذه الكلمة التعيسة: التخلف» (١٣).

ولكن حلم العودة إلى الطفولة غدا هو أيضاً مثل حلم

الهوامش:

(١) مسرحية من فصل واحد. ED. Centoze - Le Caire 1934, 20 P.

(٢) مجموعة مقالات وقصائد كتبها بالتعاون مع ج. فاروا - القاهرة ١٩٣٤.

(٣) من هذه المقالات: «إقبال» - قصيدة مترجمة عن الفرنسية. العدد الأول يناير ١٩٤٠ صفحة ٤٨ و«حرق المراحل» - العدد الثاني فبراير ١٩٤٠ و«انتحار مؤقت» - مترجمة عن الفرنسية. العدد الثاني فبراير ١٩٤٠. صفحة ٥٠. و«من الحلم إلى المزاج الأسود» - العدد الثالث مارس ١٩٤٠. صفحة من ٢٦ - ٢٩. و«معنى الحياة» - مترجمة عن الفرنسية. العدد الثالث مارس ١٩٤٠. صفحة ٥٠. وفي الطريق إلى سياسة بناءة» - العدد الرابع أبريل ١٩٤٠. صفحة من ٢ - ٤. و«مشكلات العصر لن تحمل بالخيانة» - العدد السابع ١٩٤٦. صفحة ١.

(٤) مجموعة نصوص شعرية مع صور لكامل التلمساني.

Librairie Jose Corti, Paris 1938, 30P. In 8

- (٥) اشتملت هذه الطبعة على ثلاث قصص قصيرة:
أ - « زمن فتاة صغيرة » عن صفحة من ١٩ - ١٨ .
ب - « Le Guetteur »، عن صفحة من ١٩ - ٢٨ .
ج - « La Vie creuse »، عن صفحة من ٢٩ - ٣٧ .
(٦) 87 p. in 12 Mercure de France
(٧) اختيار وتعليق Jean Louis Bedoin
Eds. Seghers, Paris 1964 et 1970, 358 p in 12.
(٨) Eds du Seuil, Paris 1969. 100p in 80.
(٩) Cahiers mediterraneens. Paris 1961. 4eme annee No. 14 p.p. 37 - 40.
(١٠) Choix, Presentation et introduction par Luc Norin et Edouard Talalay. Eds. du Seuil, Paris 1967, 255 p.
a) Bilan du mouvement surrealiste, le Caire 1937. (١١)
b) Rayonnement de l'esprit poetique moderne parti de Paris, le Caire 1944.
Notes sur pays inutile, Nouvelles, Eds. puyraimond. paris. 1977. 316p, in2. (١٢)
Lesigne le plus obscur, poemes, Eds. puyraimond. paris, 1977, 91p. in8.
Deux Effigies, Essais puyraimond - Eds de Preance Geneve, 1978. 143p. in 80.
La Force de Saluer, Eds. de la Difference Paris 1978, 99p, in 80.
L'Esprit frappeur, Carnets 5 1940 - 1973). Eds. Encre.
paris 1980, 223p. in8.
(١٣) ترجمة جورج حنين في مقالة له في مجلة Jeune Afrique بعنوان Une Cadillac en or massif



العدد القادم

رسالة لندن، صبري حافظ

رسالة نيويورك: أحمد مرسى

هوجز هنين ت : بشير السباعي

اقترح منظمو بينالي الشعر الذي انعقد في كنوك - لو- زيت، من ٢ إلى ٦ سبتمبر ١٩٥٩، اقترحوا، كموضوع لتأملات الكتاب المتقنين لهذه المناسبة، قيمة يبدو أنها، شأنها شأن تلك المدينة الصغيرة الجميلة، إنما تنفتح هي نفسها على المحيط: «الشعر وإنسان الغد». وبالنسبة للكثيرين، كان هذا الموضوع الاستشراقي ذريعة لجلد الذات وإماتتها. فالواقع أن طرح المسألة بهذا الشكل القضيض إنما يؤدي إلى التساؤل عما إذا كان الشعر سوف يستمر موجوداً في الغد أيضاً. وهذا يدفع إلى النظر في مآل الضمير الشقي في حضارة سعادة. وأياً كانت المقدمات والمبادئ الأيديولوجية لمجتمع الغد، فإننا نعرف أن السعادة الإجبارية سوف تكون شرعته ونستوره. لقد قال سان جوست إن السعادة فكرة جديدة. وما هو جديد هو نشدان السعادة في أعمال الدولة. وهكذا، عبر وسائل ميكانيكية، يجري نصب فخ الهناء الموضوعي للإنسان. فالعلم يحقق أحلام البشر والشعر يحلم بأن يحلم. إن الهيمنة على الملكوت الشاسع، ربما كانت تعني أن اكتشاف اللانهائي ليس أكثر من مصيدة.

بالرؤيا وبالصورة، يعتبر الشعر إنتاجاً (ارتداداً) للزاد حيث يكون) أما بالكلمة، فهو يعتبر ركيزة وأساساً. ويتمين عليه بحكم هذه الحركة المزدوجة أن يضع نفسه بالضرورة في أماكن أخرى غير تلك التي ينصب الإنسان نفسه فيها حاسباً لما هو واقعي. ويكتفاه على البحث المهموم عن «المكان الآخر» فإنه لا يحكك كلياً البتة في الالتقاء القسري للـ «هنا» و«الآن».

حول مستقبل الشعر

وإذا ما قبل إنسان الغد أن يتلاشى في مصير جماعي، فسوف يكون الشعر غنثذ بالنسبة للبعض فرصة للوحدة. والحال أن الشعر إنما يتميز على المذاهب الكبرى بميزة عدم الوعد بالخلاص. إنه صوت في الليل، والانتقال الذي يوحى به يتقاطع مع كل الدروب لكنه لا يخلط بأي منها. إنه خروج الروح - الدياسبورا الخلاقة التي لا نتحسسها بعد كتشنتت بل كسطوة. إن المرء لا يتجدد مع الشاعر: إنه يصبح بمفرده عند الاتصال به.

هناك أيضاً هذا الأمر، وهو أن الشعر ينقى اللغة ويسمح لها، على نحو ما، بأن تصفظ سسر الكائن. والمحكوم عليه بالإعدام يعرف، غريزياً، أنه لو أمكن له أن يحكي حكاية للجهلاد، أي لو نجح في شد اهتمامه إلى سرده، فلربما أمكن له إثارة قلقه أو إرخاء قبضة يده. ومن عالم «الف ليلة وليلة» الغزير إلى قضية كماريل تشيسيمان، نعرف أن الكلام يملك أحياناً قوة إحباط الفعل، ونزع سلاح الجلادين.

لا يجب أن نظري أنفسنا كثيراً على تقدماتنا التي لا تعدو أن تكون تقدمات سيمياء تعززها النزعة الإنسانية.

ما الذي يقرأه الميكانيكيون من تبدييات ثوارنا؟ عن طيب خاطر يقرأون «كوميديات» بالكثير من قراخهم «أزهار الشر» وعند اللزوم أن يستنكفوا عن تحويل «أزهار الشر» إلى «كوميديا». وقياساً إلى مثقفي الرينسانس، فإننا لسنا إلا متحرفين ريفيين صغاراً. لقد كانت هناك رغبة في اقتسام المعرفة. وفي ختام الاقتسام، نكتشف أن ما ترتب عليه هو شراكة في الجهل، هو حلف كلام فارغ، وضد هذه السعادة التي تنحصر في تنازل متواصل للأسوأ، ما الذي يمكن للشعر عمله؟ لا شيء على ما يبدو؛ أو بالأحرى مع ذلك - إذلال المظاهر لحساب وحدة مستعامة.

سوف يكون المستقبل بحاجة إلى ميناء حر للذكاء. إن أناساً قادمين من كل حذب وصوب سوف يتولون هناك، على راحتهم، إدانة الفكر المكتسب اكتساباً مشبوهاً وسوف تتبثق كلمات جديدة، في نفى شجاع للمنظمة. سوف يكون الشعر قوة أولئك الذين لا يتقاسمون شيئاً البتة من الحقائق الراضية.

مارس ١٩٦٠



هناك طريقة لفهم كاتب من الكتاب تتلخص في ترسم مسيرته الروحية. هكذا يتصور المرء أنه يخطو بكلمات «الأخر» لكن المرء، أكان يلمس الأرض أم تزل به القدم، إنما يحتفظ مع ذلك الذي يترسم خطاه بعلاقة «عهد نزيه» سوف تبدو من الخارج حميمة وجد وثيقة في حين أنها تحصل في طبيعتها صدعاً غير مرئى، ومآلها، هو أيضاً، إنما هو مأساة الشريكين، هو التعاسة الختامية التي لا يعود معناها واحداً بالفعل بالنسبة لطرفيها. ففي الوقت الذي يتعين فيه توافر كايح في الوقت الأنسب - أى في لحظة الارتباط المختارة المثلى - تتواصل حركة الكائنات، أى يتواصل انزلاق الحقيقة الأبدى. إن نقطة ضوء على حافة الأفق قد تعنى الفجر كما قد تعنى الشفق سواء بسواء. ولابد من القدرة على سلب زمن الآخر، لابد من اشتغال هذا الحرمان الفرح. لكن ذلك غير ممكن بالمرّة. ولا مفر للمرء من الاكتفاء - عبر ذكاء أمثل أو عبر النشوة - بتقويم انصرافه هو، كما يفعل الطيارون في سمانهم النفعية. إن حج الضمير ليس اندراجاً في طريق يجرى النظر إليه بوصفه نداء؛ إنه، في واقع الأمر، تجربة مختلفة اختلافاً يدعو إلى الأسى عن التجربة التي تؤدى إلى انفتاح هذا الطريق. ولا يزال يجرى البحث، كما لو عن سر ضائع، عن ذلك الشئ الذي يفصل الشرق عن الغرب، وعندما نحسب كل ما يخص طابع كل منهما، سوف يبقى ذلك الفاصل الطبيعي الذي لا يكون أكثر إزعاجاً إلا في لقاءات الحب والذي يجرّكنا كلنا في منظور غير إقليدى، يجد البعض عند أطرافه اليأس ويبترع البعض الآخر المسرة.

ابن عربى

من بين جميع الفلاسفة العرب، فإن محيي الدين بن عربي، هو الذي يروق، الآن، الضمير الغربي، أعمق الأرق. فمنذ بضع سنوات، أدى مقتطف قصير تُرجم ونُشر تحت عنوان «حلية الأبدال» (دار نشر شاكوناك، باريس) إلى إثارة الأذهان بما يشيخ منه من نور غير عادي. ومنذ ذلك الحين، شهدنا ظهور عملين يتميزان بأهمية نادرة: «حكمة الأنبياء» (دار نشر البان ميشيل) لابن عربي وفي ربيع ١٩٥٨، دراسة الأستاذ هنري كوريان الرائعة، «الخيال الإبداعي في تصوف ابن عربي» (دار نشر فلانماريون). وحول هذا الكتاب الأخير، لدينا أخيراً، العمل الرفيع المستوى لشارل دويت (الذي ظهر في عدد يناير ١٩٦٠ من مجلة «كرونيك») والذي دون أن يهتم بالتأويل، يتجه مباشرة إلى المعرفة. إن ابن عربي، الذي عاش بين عامي ١١٦٥ و١٢٤٠، لم يهتم بتماليم ابن رشد إلا لكي يطور، بسرعة بالغة، ما يسميه كوريان بـ «استقلاله الروحي» هو. ولا مجال هنا للإحاطة بعمل ابن عربي ولا بشخصيته. فالأثنان يتميزان علي حد سواء بالتعقيد والشفافية. وبالعذوبة وبالحسم. وأقصى ما يمكننا هو التمسك إلى بيان أي مدى يعتبر ابن عربي حديثاً، وأنه حديث، تهديداً، لأنه يمتك في الانفصال دون أن يفك، مع ذلك، الارتباط. وحول تيمة الاتحاد الصوفي هذه، يزيننا ابن عربي علماً بهذه الكلمات للدهشة: «لا تبحث عني فبك، فسوف تكابد بلا طائل. لكن لا تبحث عني مع ذلك خارجه، فلن

تصل إلى مرادك. لا تهجر البحث عني، فسوف تكون شقياً». والحال أن شارل دويت محق تماماً في تشييده على هذا الطابع المميز لـ «ميتافيزيقا ابن عربي» وفي استنتاجه: «إن التمييز هو من ثم ضروري. وابن عربي، بعيداً عن أن يلغي المظهر، إنما يحتفظ به». إن الانفصال لا «يتعالى»، كما تزعم ذلك أخلاق التبجح الخالص؛ إنه ليس ذلك الاختزال للذات الذي يجب، من ثم، إيجاد عزاء له عبر إرهاب جماعي ما. إنه يطرح نفسه على الذكاء الذي يجعل منه مبداه الخاص بإعادة البناء الممكنة في اتجاه الواحد، نوره لأحبابه.

إن تأملات ابن عربي الفلسفية ليست نظرية يحاكمها المرء باستسهال. إننا متعجبون على حركة الأفكار وليس ذلك هو ما سوف يريكتنا. لكن الأمر، عند ابن عربي، إنما يتعلق بشكل من أشكال الأسطورة المجسدة، هو شكل أسطورة إنسانية تنزاح، وبنزايهاها المتواصل، تستولي على الروح وتجبرها إلى اكتشاف ذلك الذي قد لا يعطى لها أبداً. إن ابن عربي لا يتجاوز الفكرة. إنه يدفعها إلى الارتداد باتجاه الحياة التي هي عبارة عن تناقض، وحيث يملك الإنسان أيضاً حق اختيار الخطأ - حق الامتناع عن إغاثة الروح المرشدة. إننا نزيد شارل دويت إذ يسجل، على رأس بحثه، تلك الجملة لمفكر عربي آخر:

«أيتها الحقيقة، إننا لم نجدك
ولهذا، برقصنا، نخطب الأرض».

أبريل ١٩٦٠
ت: ب: س

لا يتراجع الرابيو - التليفزيون الفرنسي أمام أية
تضحية لكي يحول الوجبات العائلية إلى جلسات جياشة
للتلفين الثقافي. إن برامج مصاغة بأكبر حرص على
التفاصيل البيوجرافية سوف يتعين عليها السماح لكتاب
أحياء بأن يقدموا للجمهور بعض أعلام الأدب الراحلين.
فرانسواز ساجان سوف تقدم ستاندال، فرانسوا
موريياك سوف يتكفل بشاتوبريان، وسوف يتكفل
روجيه فايان بفلوبيس، وسيمينيون ببلزائه
وسيسيل سان - لوران بالكسندر ديوما الأب. هكذا
سوف يكون هناك ما يمكنه زيادة علم أناس لا يشغلهم
إلا التيقن في حسانهم.

إن فرانسواز ساجان، التي اعتادت النظر إلى
الأشياء من قمة قصرها في السويد، لا تخفى قلة
إعجابها بعمل ستاندال. فهذا الرجل الضخم، عديم
اللياقة في المجتمع، المنكب على وظائف قنصلية
متواضعة، ليس مؤهلاً لإثارة حماسها بشكل زائد عن
الحد. وهي تود بالفعل أن تهدى إليه ضريبة التليفزيون،
لكن ذلك سوف يكون سترينيرا رخوا. وإذا نسعها تعبر
عن نفسها، فإننا نتصور أنها تقاوم بصموية إغراء
تصويره في صورة الكاتب الفاضل. فهي تعلم أنها تعتبر
فايريس ديل دونجو كاو - بويأ. وفي المنظور الحديث
الذي هو منظورها، فإن هذه الكلمة تنطوي على كل ما
تنطوي عليه المجاملة. اليس الكار - بوي هو الشكل
الأسطوري للمعري الأساطير إنه أوديسا المتخلفين عقلياً
الذين يصوغون عالماً دون ماض. وهو الفولكلور الذي
يلوح بمسدسه لسلب السيدات الجميلات. ومن حيث

الرجل الضخم والسيدة الضئيلة

الجمهور، فإن ما تقتدر إليه فرائسواز ساجان أكثر من سواء هو أن يتم اختطافها من قلب الليل وأن يتم حملها، وهي سالخة تماماً، إلى مخارة قطاع الطرق. وبالشكل نفسه الذي قد يحتاج به سوارتر إلى عيد أتيق أو إلى حماقة ما من حمامات فينيسيا، فإن ساجان تكتب لكي تنسى ما لم يصلها قط.

تقول لنا ساجان إن ستاندال يضع شخصيات في كل اليسر الذي افترق إليه. ويبدو أن هذا التعليل يشكل نقداً، لا تعرف تماماً استناداً إلى أي موجب. وفي حالة ساجان، بالمقابل، فإن الشخصيات يبدو أنها تتصرف كاشباه للعملاء المزدجين، إذ لا تخوض حياتها الخاصة إلا لكي تستشير فجأة ساعتها وتنتهي سريها لأن لديها موعداً مع الكاتب. إنها كائنات مستسلمة لأزمة الرغبة، مثلما هي مستسلمة لأزمة الحرية. وكان يجب أن تكون مصدر تبرمه. إذ لوست بسالتها الزائفة غيرالاستسلام لحياة تنفلسها تصديات صغيرة جد شبيهة بعلامات

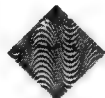
تمجب ماري - شانتال. والكاتب لا يملك الرأى للخدم. إن الألب للمعاصر لم يعد له تقريباً من موضوع منذ أن تخلى عن العلم. وعند ستاندال، هناك شيء واضح: ليست هناك أزمة في الرغبة. وهذا هو كل الفرق بين الرجل الضخم والسيدة الضئيلة. إن أحداً لن يقوى على تثبيط همة هابريس بأن يصرخ في وجهه: أو . كي . دونج.

ويعنى معنى، لم يكن سيناً لفتيات فرائسواز ساجان لاستحضار ستاندال على شاشة التلفزيون المصومة. إنها تجسد حنة حديثة بشكل خاص. فهي تنتمي إلى ذلك الصنف الذي لم يتنصر لانه لا يحارب، الذي يفهم لكنه لا يستوعب، الذي يستوعب أحياناً لكنه لا يتذكر، الذي يتكلم، أخيراً، خوفاً من اللغز. لقد كان بوسع ستاندال أن يتغذها خادمة غير ودية.

ته : هـ . سـ

مارس ١٩٦٠





قصائد

فوتربالبا

فوتربالبا مدينة عالية معلقة في هربة البناء،
 فوتربالبا لا تستقبل أهداً إلا على حضابها عالية
 فوتربالبا تتسأل أحياناً على مدار سنين عن مدى
 إمكانية السماح ضمن أسوارها بدخول هذا الزائر أو
 ذاك القادم من بعيد هذا عبر آلاف من الأهوال
 ثم إن أسوارها ضعيفة ورهابة
 فوتربالبا مدينة طائر غريد رنان
 مدينة لا تزال تجول شيخوختها، لا تزال مجسدة في
 ثيابها علم قديم حيث تستغرق بيوتها وقتاً حتى تنبأ، حيث
 تعرى البنات صدورهن لصباح الواجبات، حيث لا يشق

المرء بعد الخيلويين إلا مراعاة للمشاكل، حيث يندندن
الوجهاء في العنقه كما لو كان ذلك هو رسالتهم
الأولى
في فوترالبيا ذات الأهداب المحترقة التشنج هو أبسط
وسيلة لشد وثاق المعرفة
في فوترالبيا ذات الواحات المسورة العطش هو التسليبة
الأولى للرجال الصالحين
في فوترالبيا التي تتأكل من فرط تخصيص غرفة في
كل بيت للمدعو وغرفة لقاتل المدعو
الفلفل والألباجا رمزان للسيادة
تحكم في فوترالبيا ملكة للفلفل وألباجا هنتن وهي لا
تصير هناك إلا في ساعات معينة، ليست وأعدة أبداً. كل
ما هو غير متوقع هناك..
دون كلل. يدافع تنين قديم عن مداخيلها. لكن
المداخيل معتادة على التحايل عليها. كلمات العر لها
لغة رنة. هناك اعتقاد بأن المرء يرى هناك في أماكن
أخرى ثمرات باسفة. ولا يوجد غير المتوقع إلا في عمن
الملكة المتقطع.
على طول الأرصفة تتخذ مراكبه شقراء أوضاعاً
لرسامين نشوانين

وفي المساء، في حديقة شجيرة ما، يرحل دافعاً فونوغرافه
بلدية يتمتع بين الظلال، «سأنا تكون هيكونا بالنسبة له
أو هو بالنسبة ليكونا»

عدة مرات متتالية

عدة مرات متتالية

الضوء يتلوه في قوالبها وعندما يكف عن التأوه يندو
نوباً من النسيج الشفاف، يقرّراً بشكل واضح
وغداً تفتح الدواليب المقدسة، ويولد المرء من جديد
من ذهبنا

وترفع الحشرات الرهيبة غير المصنوعة راسب
وتجربها العالم كله ويردلين الشميرة هو، التفاهم العظيم.

الخاتمة

الصدقة المتلقاة في قلبه الأجمة

الإهانة المتلقاة في هميمة القبر

الفرحة المتلقاة على الوسادة

الفرحة المتلقاة في قلبه الغم

نعرفه كنورنا

لكن هذه القوية التي لا تتصرف على نفسها بيننا

والتن ما عادت الأجراس تدق لها إلا سرًا
حيث تنطق الجراح التي تنوسل إلينا حملها
لم يبق لها غير خمسين برجة من الغزو
خمسين شرفة طليقة الأهنحة
خمسين غادًا أشقر كخمسين نمرًا
خمسين بفرًا بلا قاع لخمسين نجمة بلاد سماء
لوه أيتها المرهة لوه أيتها البشة
ربما لم يبق لها سوانا .

(.....)

بعيدًا
يحل صورة ضمة الشفاه
سورًا
تلما يسقط المرء في نطبه

بعيدًا
تمتد هبال الصقيع
يتم لقاء اسم امرأة في عرض الحياة
تشكل العقد الجوزية .
في اليد ألعفالا

بعيدًا
اسم امرأة لا يتوافق معه أحد
شرفة بلاد أهمية
بيت مجهول
ينساب منه الكلام

بعيدًا
يوجه المرء ضربة
بعيدًا
يتردد المرء في توجيه ضربة ثانية
يتنكر المرء للرأس التي يحملها

بعيدًا
يتحرك اسم امرأة عبر الحقول
يتمدد اسم امرأة بين الخدود
بينما يسقط
الخائف من النظر

عودة الكلمة

نهود بارغة من عيد شغوى
ويختوية على شمع الذكرى

فتاة تبسم لبشرتها
فمن الريح العارية للأرياف
ثم تهبط يداها بانتداد جسمها
مثلما تهبط مرساة سفينة
تعود إلى اليابسة

كالبريق الزائل لفصول عيشة
تتكشف على ألم
أكثر سرية من أي موت
على جذع وعدتها الصدفة
على راحة الحب المباغنة
فمن درج المرزاق

وبينما أصابعها تعتد اختبار الدفء
وقواسمها على منحدر الطوق
تنو، بالارهاق في الماء الضحل
لبعدا الخاص
كمصير من، الجسم
لكن ما من إفاقة
ما من إفاقة ممكنة

دون عودة الآلهة
التي لا تستحق أي إيمان.

من الرأس إلى السماء

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح
وعند المشيد. الطبيب مددًا إلى جواره
وعسبه نوتًا طبيعيًا
ما لم يكن غير شكل جديد
لمؤامرة الصمت.

كانت أشجار الحديقة مغطاة
بمفارش بيضاء عظيمة
ومن منحدر إلى آخر من منحدرات الجبال
كانت العناكب ترسم شباكها
الشبيهة بالآلات موسيقية متنافذة

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح
رأى فن هذه الصحراء التي لا مرآة لها
عددًا من المخلوقات الزاحفة

الانتصبة على سلالم تدعمها الريح

عدداً من المخلوقات
تختصر بأقصى جهدها
المسافات الضرورية إلى الحب

عدداً من المخلوقات
العارية عرياناً لا مثيل له
من الرأس إلى السوء

عدداً من المخلوقات
التي سوف نسميها رصاصاتنا الأخيرة
لكي يكون لنا الحق في إطلاقها.

ترجمة : به . س .



ستيثن هارون

ابحثوا عن اسمي في الأنطولوجيات
قد تجدونه، وقد لا تجدونه
ابحثوا عن اسمي في المعاجم
قد تجدونه، وقد لا تجدونه
ابحثوا عن اسمي في الموسوعات
قد تجدونه، وقد لا تجدونه
ما الفرق؟ وهل كان لي اسم في
يوم من الأيام؟
تم، عندما أوتيت، لا تبحثوا
عن اسمي في الجبانات
ولأنني أرى سكان آخر
وتوقفوا، أخيراً، عن تصديقه
من لا يملكه تلبية النداء.

ذكرى فرائش

إدمون جابيس، النداء

إن قصيدة النداء - المكتوبة أصلاً بالفرنسية، شاتها
في ذلك شأن كل قصائد إدمون جابيس - إنما تدرج
ضمن قصائده الأخيرة. وهذه القصيدة، المصيرة المفعلة
كثيرة قصيدة من قصائده الأخيرة، يبدو أنها قد كتبت
لتكون بمثابة نداء موجه إلى أولئك الذين قد يقرأونه بعد
موته، وقد لا يمكنهم مع ذلك معرفة أي شيء عنه أو عن
شعره. إن قصيدة النداء هي تعبير عن شعور إدمون
جابيس نفسه بأنه، بوصفه كاتباً، كان في آن واحد جزءاً
من المشهد وخارجاً عنه، ممروراً وبغير معروف من
جمهوره، وفي نهاية المطاف، مرغوباً فيه وبغير مرغوب فيه

المكان والشعر:

أثر مصر وفرنسا على حساسية
إدمون جابيس الشعرية



آدمون چاییس

بوصفه إنساناً. وبشكل مؤسف بل ومساوئ، فإنها تعبر عن استسلام شاعر لم يشعر البتة تماماً بقلته مقبول على نحو كامل من البلد الذي ولد فيه، مصر، ولا من البلد الذي هاجر إليه في عام ١٩٥٧، فرنسا.

على أن إدمون چايس قد أسعده الحظ بأن يحتل بقبول النقاد والجمهور في البلد الذي اتخذته وطناً له. فقد حاز جائزة النقاد في عام ١٩٧٠ وجائزة الفنون والآداب والعلوم للمؤسسة اليهودية الفرنسية في عام ١٩٨٢ وجائزة الشعر القومية الكبرى في عام ١٩٨٧. وكان شعره موضوعاً لتأمل نقدي من جانب عدد من المفكرين الأوسع نفوذاً في مجال الآداب والفلسفة المعاصرة، بمن فيهم چاك دريدا وموريس بلانتشو وچان ستاروبينسكى وفيما عدا استثناءات قليلة، فقد جرى للترحيب به وما زال يجرى الترحيب به بوصفه أحد أعمدة الأدب المعاصر. وفي أوروبا وأمريكا الشمالية، يبرز بين عظماء الأدب اليهودي في القرن العشرين، الذين سرّوا شأنهم في ذلك شأن چايس، بتجربة انضلاع الجذور، وهي التجربة التي حاولوا التغلب عليها بشق طريقهم في بيئة أجنبية عبر الكلمة المكتوبة. على أن التوجه، في حالة چايس، فيما يتعلق بالكلمة المكتوبة، هو إلى حد ما لا طائل من دوائه. فقد شدد دائماً على أولوية الكلمة المنطوقة، على أولوية سماع الصوت الإنساني في حالته المباشرة الدافئة. والعال أن سوته، في باريس في يناير ١٩٩١، قد حرمتنا من ذلك الصوت.

وفي حين أن شهرته راسخة في فرنسا، فإن جمهور شعر إدمون چايس في مصر جمهور محدود. على أن

مصر هي التي أتجبت وقد عاش فيها السنوات الخمس والأربعين الأولى من حياته. وصحيح أن إيمانه إنما يرجع إلى حد بعيد إلى الزوال الذي أخذ يحل في الخمسينيات بالجماعة الفرانكوفونية التي كانت مزعرة في مصر في وقت من الأوقات. إلا أنه حتى خلال أعوامه للقاهرة، لم يحرز إدمون چايس غير اعتراف طفيف من جانب أقرانه في مصر.

وإنظر إلى المكانة غير العادية التي يحتلها چايس في صفوف الأدب المعاصر. فهو في أن واحد أحد أعمدة ولا يزال خارجه مع ذلك. فإنه يبدو من المفيد التعرف عليه في بيئته الأصلية، مصر العشرينيات وحتى أواسط الخمسينيات، لكي يتسنى لنا فهمه على نحو أفضل. فما الذي حدث خلال الفترة القاهرية - سنوات التجريب والنجاح المحدود الضائعة - وحوّل إلى مثل هذه الشخصية المغارقة في الأعوام الأخيرة؟ من هو باختصار، إدمون چايس؟ إذ يبدو، كما كتب چايس في قصيدة المشهد، أن الكلمات تزيل الشاعر.

ولد إدمون چايس في أبريل ١٩١٢ في زمن غروب الدولة العثمانية، بحي جاردن سيتي لأسرة يهودية ناطقة بالفرنسية حصلت، بعد انتفاضة عرابي باشا، على الجنسية الإيطالية. وقد تلقى تعليمه في البداية في مدرسة سان جان - بابتيست دي فريز ديز ايكول كريتين ثم في مدرسة اليسيه الفرنسية بالقاهرة (التي كانت تدار آنذاك من جانب البعثة الفرنسية غير الإنكليزية) حتى عام ١٩٢٩. وقد فكر في وقت من الأوقات دراسة الأدب في السوربون، حيث التحق بها في عام ١٩٣٠، إلا أنه سرعان ما قرر الانكباب على كتابة

والذى يغفر به حب يذهب سدى أو تحقق ذلك الحلم فى حب مثالى. وليس من المبالغة القول إن «أوهام عاطفية» هو من ناحية الأسلوب، شعر فرنسي بكثير مما يمكن لفرنسي كتابته. على أن الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الكتاب تحمل صورة فوتوغرافية للشاعر الشاب جاء تحتها: إدمون جابس، ولد بالقاهرة فى ١٦ أبريل ١٩١٢. فقارئ الكتاب الأول لا يسهه أن يتصور أن كاتبه فرنسي.

ويعنى من المعانى، فإن كتاب «أوهام عاطفية» قد أثبت أن بوسع مصري أن يكتب شعراً فرنسياً - فرنسياً. لقد أوضح جابس على نحو سافر أنه مصري على أنه فى الوقت نفسه يطرق أصوله القاهرية تحت أعراف الشعر الفرنسي - الفرنسي المتعارف عليه. والواقع أن توجه جابس اللغوى والثقافى نحو فرنسا سوف يصبح علامة على شعره. والمهم بدرجة مساوية أن جابس، حتى بعد رحيله عن مصر فى عام ١٩٥٧ فى أعقاب العدوان الثلاثى، لم يفقد قط التواصل مع أصوله القاهرية. وفى كتاب جابس الشعرى الثانى، «انتظروا!» المنشور فى عام ١٩٣٦، والذى مصدره عن الناشر الباريسى نفسه الذى أصدر كتابه الأول، نجد بالفعل أخيلة متوقفة أكثر. ففي القسم الذى يحمل عنوان «الصحراء» نقراً:

أتدرد على الرمل
كما فى همام دافق
وأترك نفسي..
يا للإيقاع المكان على جسدى
الصارى

الشعر بدلاً من ذلك. على أن تصور الشاب لنفسه بوصفه شاعراً لم يكن لطيفه من ضرورة كسب عيشه، والذى فعله، دون اهتمام كبير، أولاً كوسيط فى صفقات تجارة القطن ثم فيما بعد كتاجر عملة. وفى أكتوبر ١٩٢٩، التقى بارليت كوهين، حفيدة موسى قطاوى باشا، حاخام يهود القاهرة الأكبر السابق، على باخرة ركاب عائدة إلى الإسكندرية بعد قضاء عطلة صيف فى فرنسا. كانت أوليت آنذاك فى الخامسة عشرة من العمر، وكان هو فى السابعة عشرة. وتذهب أساطير العائلة إلى أن أوليت قد أحبت إدمون من أول نظرة، عندما رآته على ظهر الباخرة. وقد نزلت بسرعة إلى الكابينة بحثاً عن خادمة الأسرة حيث وجدها وقالت لها: «أسرعى، ابصتى عن أمى وقولى لها أن تجد لى حذاء عالى الكعب، فوراً». وفى مايو ١٩٣٥، بعد أكثر من خمس سنوات من العلاقة الغرامية، تزوجا أخيراً فى معبد شارع عدلى، الذى كان معروفًا آنذاك بمعبد الإسماعيلية. أما حفل زواجهما، الذى تولى محل جروبى خدمته على نحو باذخ، فقد تم فى حديقة فيلا قطاوى الجميلة فى الشارع الذى يحمل الآن اسم المهندس محمد مظهر بالزمالك، وهى الفيلا التى أصبحت الآن داراً لمكتبة القاهرة الكبرى.

وبين سنوات العلاقة الغرامية والزواج إدمون جابس كتب الشعرية الأولى. وما له دلالة أن الكتاب الأول، «أوهام عاطفية»، المنشور فى عام ١٩٣٠ فى باريس، لا يتضمن كلمة واحدة يمكن للمرء أن يجد لها صلة واضحة بمصر. فهو، بدلاً من ذلك، يتناول موضوعات تناولها شعراء رومانسيون مثل فيني أو موسيه قبل قرن من ذلك الزمن: الحلم بحياة هائلة

عصور قديمة تمر

وتمر حضارات

الصحراء، شاسعة والرياح عاصية
والمجهول أقل إشراقاً.

على أن ذكر الصحراء لا يجعل **جايهس** مصرياً
بدرجة أكبر أو أقل من ذكر الشاعر الرومانسي الفرنسي
لامارتين لها، حيث كتب في عشرينيات القرن التاسع
عشر:

رسالة الصحراء،

التي تتحول إلى زوايح

تبحث تحت رعدة الرياح عن
أحاديدها

تحرماً أثر الشعرية البائدة.

وفي «مقدمات شعرية»، وهو أحد كتابين من عام
١٩٣٤ (صدر كلاهما في مصر)، ذهب **جايهس** إلى أن
«الفنانين يولدون في كل مكان، حتى في الصحراء».
وواصل، بأقصى سرعة، هاتفاً: «إن هذا يعني أن هناك
فنانين، في مصر أيضاً.. وأود، قبل اتخاذ طرق أخرى،
أن أتوقف للحظة، على عتبة بابهم. إن أولئك البعيدين لا
يمكنهم أن يفهموا سبب معنوية الحديث، في مصر، عن
كتاب هذا البلد الشبوان الذين يعبرون عن أنفسهم
بالفرنسية». ومن المفيد أن نتذكر أن **جايهس**، في هذه
الفترة، كان يحدث ليس فقط إلى جمهور ناطق
بالفرنسية بل إلى جمهور فرنسي أيضاً. إن شاعر
«أوهام عاطفية» الخجول قد وضع نفسه بجرأة في دور
المحدث بلسان الشعراء المصريين الناطقين بالفرنسية.

وكان **جايهس** يرى أن فرنسا تمثل الشعر، خاصة
الشعر الحديث. وهكذا، ففي السنة السابقة لزيارته،
استأجر شقة من غرفتين في بيت في درب اللبانة (الواقع
بين مسجدى السلطان حسن والرفاعي والقلعة) كان
يعرف آنذاك ببيت الفنانين. وفي ذلك الزمن، كان بيت
الفنانين مأوى لفريق من الزمرة اليهوديمية القاهرية،
لشعراء وأرسامين كانوا يهتفون إلى مونبارناس باريس
بأكثر من الحنين إلى بورصة القطن القاهرية. وبعد ذلك
بخمسيتين عاماً، أوضح **جايهس** أنه قد ذهب إلى هناك
لكي يجد مهرباً من ضوضاء وهضاب الحياة التجارية
بوسط القاهرة. والحق أنه كان يوسع أن يكتب هناك في
هدوء. إلا أنه كان يوسع أيضاً أن يتجنب وأن يعز
رفضه لنمط من الوجود كان يحول بينه وبين أن يكون
ذاته. وبالنسبة له، كانت مدينة الأموات، القرية، «مشهد
قفر بلا حدود، مشهد أطلال وضاعة مشهد ليل،
لاسيما عند اكتمال القمر؛ لقد كان المرء محاصراً.. ولم
يحدث قط أن بدا العمل لي يمثل هذه الدرجة من القرب،
فهو عدم مركب على عدم».

وفي ذلك الزمن، كتب متاثراً إلى صديقه الشاعر
الفرنسي ماكس **چاكوب**، عن مونبارناس القاهرة. إلا
أن **چاكوب** لم يتأثر بما كتب. ولم يكن مهتماً كبير
اقتمام بسماع شيء عن نقل هذا الركن من باريس إلى
القاهرة. بل كان يأمل في أن يتمكن **جايهس** من أن يقرأ
مصر ليس لما كانت في الماضي وإنما لما تمتلكه بهذه
الدرجة من الثراء. إذ يذهب رد **چاكوب** المكتوب في
أبريل ١٩٣٥، إلى أن: «صحراء مصر الحقيقية بجملها
وما إلى ذلك هي مونبارناس. لا وجود هناك لأي مصر،
لا وجود هناك لأي باريس. إن الموجود هو أنت؛ فقط

انت الذي هو اكبر قليلاً من مجرد أمل، بل والاكبر كثيراً. والحال أن نصيحة **چاگوب** للشاعر الطموح سوف تكون من بين أول الدروس التي تعلمها من الأستاذ، أي الا يرنو إلى فرنسا الأجنبية البراقة ولا حتى إلى عمارة مصر الفرعونية التاريخية. بل إلى اسماق ذاته . نبع الصدق الذي لا ينفد . كمصدر لإلهامه الشعري.

وبالرغم من شكوى **چايس** من الإهمال الذي طال زملاء الشعراء المولودين في الصحراء، فإن النقاد كانوا قد أخذوا بحلول عام ١٩٣٤ في الحديث عن الكتاب المصريين الذين يكتبون بالفرنسية. ففي ذلك العام نشرت **مارجريت ليختينبرجر** في باريس رسالتها لنيل درجة الدكتوراه، والتي تحمل عنوان «الكتاب الفرنسيين في مصر المعاصرة». والحال ان **ليختينبرجر**، التي كانت تلميذة لاستاذ الألب المقارن العظيم **چان - ماري كاريه** - وهو نفسه معروف جيداً بسبب كتابه الرائع «الرحالة والكتاب الفرنسيون في مصر» - قد ابدت فصلاً عن «الكتاب الذين يكتبون بالفرنسية في مصر» احدثت فيه مجموعة من الشعراء المصريين الشبان، من بينهم **جورج حنين** و**چان موسكاتيلي** و**دراؤل بارم** و**ادمون چايس**، إلى هامش اختتم بحثها. وقد قالت **ليختينبرجر** إن شعراء مصر الشبان هم، بوجه عام، متأثرون بأفكار أجنبية (فرنسية). ويختلف عنهم **أحمد واسم**، الذي يستلهم «موضوعات مصرية». أما فيما يتعلق ب**چايس**، فقد وصف بأنه أشار إلى أن مرجعه هو السوريالي الفرنسي **چان كوكتي** وقد أضافت أنه «ليس من المستحيل أن هؤلاء الشعراء الشبان سوف يصبحون واعين بأنفسهم [وأنهم سوف] يتميزون كحركة شعرية مصرية الإلهام بشكل أساسي».

ويعد أربع سنوات من نشر أطروحة **ليختينبرجر**، نجد أن **چان دبستيو** الذي كان رئيساً لجمعية الصداقة بين بلدان البحر المتوسط، قد لقي محاضرة في باريس تحت عنوان شعراء أفريقيا، خصص جزءاً منها للشعراء المصريين الذين يكتبون بالفرنسية. وهذا الجزء، الذي يحمل عنوان: «الشعراء المصريون الذين يكتبون بالفرنسية»، يجمع نماذج من الشعر الفرانكو-مصري من عشرة كتب، من بينهم **چايس** و**موسكاتيلي** و**جوزيه سيكالي** و**جاستون زئانوري**، وكلهم شبرا في صفوف مجموعة متنوعة من الجماعات العرقية في مختلف أجزاء مصر. وبالرغم مما في خلفيات كل من هؤلاء الكتاب من اختلافات، فقد رصد **دبستيو** واقع أن درايتهم المشتركة بالفرنسية، والمجتمعة بأخيلة شعرية مصرية، هي التي تجمع بينهم. وقد استشهد أولاً بفقرة من شعر **چايس** (الفقرة التي أوردها أعلاه من كتاب «انتظر!») ثم قدم مقتطفات من شعر **چان موسكاتيلي** و**محمد بك ذو الفقار** (الذي أسس مجلة **لاريقي دو كبر** في عام ١٩٣٨)، و**إيمى خيسر** وآخرين. والخلاصة أن كلاً من **ليختينبرجر** في عام ١٩٣٤ و**دبستيو** في عام ١٩٣٨ قد تسنى لهما أن يصفوا، من فرنسا البعيدة، الوحدة الظاهرة للكتاب الفرانكو - مصريين.

وبحلول الزمن الذي كان **دبستيو** قد لقي فيه محاضراته حول الكتاب الفرانكو - أفريقيين، كان **چايس** قد ابتعد عن التعامل الرومانسي للذات. لقد أصبح أكثر ارتباطاً بكتاب سورياليين في باريس مثل **بول إيلوار**، الذي استمد التأثير منه بلا حساب. ثم إن السوريالية الفرنسية كانت قد بدأت في شق طرق لها إلى

القاهرة، ففي فبراير ١٩٢٧، في اجتماع لجماعة المحاولين (وهي جماعة جميلة من المثقفين الشباب تأسست في عام ١٩٢٧ وكانت تجتمع كثيراً في كونسرفتوار بير جروم في هليوبوليس)، التي **جورج هنون**، صديق **جايص** وشريكه الأدبي فيمابعد، خطاباً افتتاحياً بشأن السوربالية القاهرية. وقد تولت الإذاعة المصرية الرسمية إذاعة الخطاب الشهير بحصاد الحركة السوربالية، وسرعان ما أعيدت إذاعته في الإسكندرية.

وقد استوعب **جايص** الروح السوربالية السائدة آنذاك. ففي ديسمبر ١٩٣٦، قبل وقت قصير من لقاء **هنون** خطاب، نشر قصيدة سوربالية «العمة المستحبة» من خلال دار نشر **جي لوفيز ماتو** الباريسية. وقد اعترف في صفحاتها قائلاً: «إنني مدين للحلم بحياة قسوة واقع ثان...». والنظر إلى سيله الطبيعى إلى إمكانيات الحلم الخلاقة، فقد بدا من المؤكد أنه سوف ينضم إلى الحركة السوربالية. إلا أنه لم يفعل ذلك، رسمياً على الأقل. وبالرغم من النشاطات النشرية الأخرى التي جعلت علامة السوربالية، خاصة القصائد التي تبدى تلامعاً مقصوداً بالأخيلة الليلية مجتمعاً بما هو فانتازى، فقد أثر جايص، أن يظل خارج الحركة السوربالية وبما كان مرجع ذلك هو حس الارتياح في الحركات الفنية؛ فالمشاركة المباشرة من شأنها أن تعنى الإساءة إلى استقلال الإبداعى وهو أمر يتجاوز السوربالية، فيما يبين بعد ذلك. والمرة يرتبط بالحركات الإبداعية أو السياسية - من جراء الضرورة العملية فقط: أى لكي يتجنب العزلة الفنية أو - كما حدث في أكتوبر ١٩٤١ عندما وقع رسالة مفتوحة إلى مواطني اليونان، الذين اجتاحتهم إيطاليا **موسوليني**، بوصفه عضواً في

جماعة الإيطاليين الأحرار المناهضة للفاشية - لكي يبدى تضامنه مع المقيمين أدبياً أو عسكرياً.

والمثل الآخر الذي أعرب فيه **إدمون جايص** علانية عن احتجاجه على تقدم الجهود الفاشية والنازية الرامية إلى كبح حرية التعبير هو مشاركته في نوفمبر ١٩٤١، في القاهرة، في تأسيس جمعية الصداقة الفرنسية بالاشتراك مع الكاتب الشيوعي **هنرى كوربيل** وعديدين آخرين. وكانت النشاطات السياسية المخفية والمستسافة لجمعية الصداقة الفرنسية تناسب مزاج **جايص** الإنسانى والكثنى. فهذه الجمعية لم تبد رؤية سياسية سافرة بل ارتبطت بأهداف فرنسا الحرة، حكومة شارل ديغول في المنفى التي أخذت تنشط منذ يونيو ١٩٤٠. وسرعان ما جرى افتتاح الشعبة السكندرية لجمعية الصداقة الفرنسية بعد ذلك بوقت قصير، برئاسة **رينيه ايتياصيل**، الذي كان أستاذاً للادب الفرنسى بجامعة فاروق الأول والدكتور **حسين فوزى**، عميد كلية العلوم بجامعة فاروق الأول.

وقبل أن تغلق جمعية للصداقة الفرنسية أبوابها في عام ١٩٥٦، كان دور **جايص** يتألف من دعوة شخصيات أدبية لإلقاء المحاضرات. وقد ألقى هو نفسه عدة محاضرات تحت إشراف جمعية الصداقة الفرنسية أيضاً. وفي فبراير ١٩٤٥، امتدح صديقه الشاعر **ماكس جاكوب**. وكان **جاكوب** فرنسياً من أصل يهودى تحول إلى اعتناق الكاثوليكية في شبابه. وقد رسخ شهرته كواحد من شعراء فرنسا البارزين مع صدور كتابه «جام النرد» في عام ١٩١٦. وبحلول عام ١٩٣٦ كان قد اعتكف في دير سان بينوا في وادي اللوار ليخوض

تجربة راهب ورع. وقد خيب نشوب الحرب آماله. ففي مارس ١٩٤٤، قام البوليس الفرنسي (أو الجسماوي) والامر غير واضح) باعتقاله لدى خروجه من قداس وسرعان ما مات بعد ذلك، مريضاً ومنسياً، في معتقل درانسي، خارج باريس. وقد نشر **إيتوا ميول** مختارات من الرسائل التي كتبها **چاكوب** إلى **چايس** خلال الثلاثينيات في مجلته **فائلور** وبعد ذلك بعدة أشهر، صدرت الرسائل كلها، مع مقدمة بقلم **چايس**، في كتيب تحت عنوان: رسائل إلى **إدمون چايس**.

وكانت محاضرة ثانية للقاص **چايس** ثناءً ومرتبة أيضاً لصديق. هو هذه المرة **بول إيلوار**، الذي مات في نوفمبر ١٩٥٢. وقد ألقى المحاضرة بعد شهر من موته، وصدر نصها على شكل كراسة تحت عنوان «بول إيلوار في عام ١٩٥٣، تضمن أيضاً قصيتين في رثاء الشاعر، بدأت إهدامهما: «الصسيل تآلف الحداد/ المصباح الذي يدرك الليل».

والأرجح أن أفراد الجمهور المائة أو نحو ذلك الذين حضروا المحاضرة قد استمتعوا قدرًا من التوتر غير المريح في القاعة في تلك الاسمية فغد كان حاضراً **جورج حنين**، صديق **چايس** وعنايته لوقت طويل، الذي قدم مرثيته هو **إيلوار**. ولم تكن هذه المرثية سخية كمرثية **چايس**. فالواقع أن حنين قد قال بشكل سافر إن «**بول إيلوار** قد أخفق في أن يكون شاعراً عظيماً [...]». على أنه، في عالم لا يعرف الرحمة، يظل حامل الرقة. هو الذي أراد اختزال المسافات بين البشر. والأرجح أن ثناء حنين الخفف على **إيلوار** قد نكا جراح **إدمون چايس**؛ فمنذ أن تعارف حنين

وچايس (في عام ١٩٣٤)، تبني الشاعران آراء متباينة حول ما يجب أن يكون عليه الأدب: هل يجب أن يكون سياسياً بشكل سافر، شحم الحركات الاجتماعية، أم يجب لمحتوى الأدب أن يوحى برؤية سياسية على نحو أكثر رفاة، متخلياً عن أسلوب البيانات والإثارة. وقد تحدد الخط الفاصل بينهما على نحو واضح منذ عام ١٩٣٧ عندما ألقى محاضراته الافتتاحية عن السورالية المصرية والتي استبعد فيها **ماكس چاكوب**، صديق **چايس**، واصفاً إياه بـ «الهرج»، وأثنى فيها على ثورة اندريه بريوتون في الشعر. ويبدو أنه بحلول عام ١٩٥٢، كان للشاعران على خلاف تام فيما بينهما. وكما كانت الحالة مع **ماكس چاكوب**، فإن قيمة صديق **چايس**، **بول إيلوار** هذه المرة، قد جرى التقليل من شأنها بينما جرى إحياء بريوتون على رأس القطب اللطيف. وصحيح أنها تعاوناً في مشاريع مختلفة بعد الحرب، خاصة في إنشاء مجلة **لبار دو سابل الأدبية**، التي ظهر منها عددان (في فبراير ١٩٤٧ وأبريل ١٩٥٠). كما نشر **حنين وچايس** سلسلة من الكراسات الشعرية لكتاب **مفردين ذوي سمعة راسفة**. ومع أن مرثية **چايس** وقصصيته انتدبة تحية لذكرى **بول إيلوار** قد نشرت من جانب **لبار دو سابل**، فإنها سبب تكون آخر نصوص تظهر له في هذه المجموعة. ومنذ ذلك الحين، سوف يتعين على **چايس** أن يجد شركاء وأصدقاء أكثر تعاطفاً

كما تحدث **چايس** في فبراير ١٩٥٥، بالاشتراك مع صديقه **جابريل يونور**، عن الشاعر **أرتور ريمبو** الذي نكر **چايس** منذ أوائل شبابه بتمرد وبتجريبه على صعيد الألفاظ كما تأثر ببنقه الشاب. وفي حين أن

الملققة، تتحدث عن أهوال الحرب ليس بلغة بالغ ذات طابع مشحون بالرؤى الثقافية بل من خلال عيني طفل مدعور:

*الغول،
عندما تفتتح شبيته،
يقيم قراعاً حول نفسه
إنه يقيم الليل
فلم يعد للعالم المكسور أي
شكل بعد
أسرعوا، أغضضوا عيونكم. فالغول
لا يمكنه التهام النيام.*

ويشكل متبادل مع هذا النوع من القصائد، كتب **جايص** قصائد تشهد على إحساسه المتزايد بأن الاستقرار الاجتماعي، الذي زعزعته النظم الملكية والسياسية المتعاقبة في مصر وفي الخارج، قد ينهار بالكامل يوماً ما. وقد أخذ يشعر، على نحو متزايد، بأنه غريب في وطنه. كتب في أواخر الأربعينيات: «إن الشاعر، الوجود دائماً في بلد أجنبي، إنما يستخدم الشعر ترجماناً له».

وفي منتصف العمر، غادر **جايص** مصر، مع زوجته وابنتيه، إلى فرنسا. وقد انتقل إلى شقة صغيرة في باريس حيث صانف، بعد وقت قصير من وصوله، شعارات غيرت إلى الأبد فكرته عن نفسه باعتباره شاعراً مصرياً يكتب بالفرنسية.

وكانت الشعارات قصيرة ومباشرة: «الموت لليهود»، ثم: «أيها اليهود عودوا إلى بلادكم»، لقد كان ذلك تديناً لمعاداة السامية لم يصادفه قط في وطنه حيث لم يبد أن

محاضرة **بونور** معروفة، إذ نشرت في عام ١٩٥٥، فإن نص محاضرة **جايص** عن **ريمبو** ليس متوافراً بشكل كامل. على أن مراسلاً لصحيفة البروجرية إيجيسيان حضر تلك الأسبوعية قد ذكر أن لغة المحاضر كانت في بعض الأحيان «جد عميقة بحيث يصعب على أمثالتنا ممن لا يمتلكون حاسة سادسة استيعابها».

وعندما جرى طرد **بونور** في عام ١٩٥٢ من منصبه التعليمي في بيروت لاحتجاجه على الغزو الفرنسي لتونس، ساعد **جايص** على حصول **بونور** على منصب أستاذ للآداب الفرنسية بجامعة عين شمس. ومنذ تلك اللحظة وحتى موت **بونور** في عام ١٩٦٩، جمعت بين الرجلين صداقة من أكثر الصداقات حميمية، وكانا يتبادلان المشورة حول مسائل الشعر والنقد (أسهم **بونور** بكتابة مقدمة لجموعة أشعار **جايص** القاهرية، الصادرة تحت عنوان «أشيد داري، قصائد»، كما أسهم بكتابة عدة أبحاث مكرسة للأشعار الباريسية، ساعدت على توضيح صعوباتها وتجديداتها بالنسبة لجمهور فرنسي كان من الممكن لولا ذلك أن يلبث جائراً).

ويكشف كثير من شعر **جايص** المكتوب خلال وبعد الحرب العالمية الثانية عن انشغال مكثف بالخيارات السياسية العنيفة التي تترافق الحكومات بالناس العاديين الذين يجدون أنفسهم تحت رحمتها. وقد أصبحت أخيلة السورريالية ذات الطابع الغائز، والتي امتك ناصيتها قبل أعوام الحرب، إنسانية بشكل عميق. وعلى سبيل المثال، فإن «أغنيات لأجل وجبة الغول»، والمكتوبة بين عامي ١٩٤٢ و١٩٤٥، لا تفصح عن رؤية سياسية سافرة. بل إن أغنيات «قصيرة»، مثل «أغنية لأجفانك

هناك أهمية للفوارق الدينية والعرقية. في المجتمع الكونزوموبوليتي الذي عاش وعمل فيه. والحال أن البلد الذي سعى إلى العثور على ملاذ فيه. ذلك البلد الذي وجهته إليه لغته وثقافته والذي طالما جرت الإساءة به بوصفه «مهد الحرية». قد بدا على نحو مفاجئ وصارخ أنه يرفضه لكونه يهودياً. ولما كان جابهس لا يستسلم للسخط، فقد أهمل الحادث الذي صدره. إلا أنه منذ تلك اللحظة فصاعداً، أصبح موضوع شعره هو المشكلة الوجودية الخاصة بالحياة كيهودي في بيئة معادية سافر العداء.

وقد شرع جابهس في كتابة العمل الذي حقق له شهرته، وهو كتاب الأسئلة الذي يعد شبه مذكرات وشبه رواية شعرية، والذي نشر في سبعة مجلدات بين عامي ١٩٦٣، ١٩٧٣. وفي هذا العمل الطويل، أشار مراراً إلى اضطهاد اليهود وانخلاع جنورهم عبر التاريخ، حتى مع أنه لم يكن قط يهودياً معارساً أو مؤمناً. كما التفت من جديد إلى حياته وتجربته في وطنه، مصر.

وقد كتب في منتصف الستينيات: «إنني احتفظ من البلد الذي تركته بذكرى فراش كنت أنام عليه وأحلم وأمارس الحب». وبالرغم من عشقه المتواصل لمصر، فإنه

لم يعد إليها قط. فقد كان يود لذكريات شبابه وصبر رجولته السعيدة إلا تتغير من جراء زيارة سائح. وبالرغم من أنه قد قال مراراً إنه لم يشعر قط بالراحة التامة في فرنسا، فإن ذلك البلد سوف يصبح بلده منذ ذلك الحين فصاعداً.

فهل من الوارد أن يجرى النظر يوماً ما إلى إدمون جابهس بوصفه كاتباً مصرياً؟ ربما كانت الإجابة بالإيجاب، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن كتاباً فرانكفونيين آخرين - خاصة جورج خزنون وأحمد واسم والبيير قصيصري - كانوا موضوعاً لنظرة نقدية عامة من جانب بشير السباعي في عدد فبراير ١٩٩٥ من مجلة القاهرة. وهناك قدر كبير من الحماسة الودية تجاه جماعة الكتاب الفرانكفونيين المصريين من جانب أساتذة وطلاب وعارفين كثيرين آخرين بالثقافة الحديثة. وهؤلاء الناس يهتمون بالكتاب الفرانكفونيين ليس مجرد الحنين الجميل إلى عالم مضى، بل لأنهم يدركون أن تقدير إنجازات هؤلاء الكتاب إنما يثرى فهمهم لمصر المعاصرة. ويعد نحو أربعين عاماً من رحيل إدمون جابهس عن مصر، فربما تكون لحظة الاهتمام به فيها قد حانت.

ت: به: س

دانييل لانسون ت: رها، ياقوت

نقدم لكم هنا ويليجاز شديد كل ما يخص هذا الأديب الذي عاش في مصر وقدم فيها أعماله باللغة الفرنسية ثم نزح إلى فرنسا وظل يكتب فيها حتى وفاته.

١٨٢١ - ١٨٢٢ وصلت إلى مصر عائلة جابيس-Ja-bés (ينطق الاسم: يعيس) القادمة من جزء آخر من الامبراطورية العثمانية حيث طردتها القومية اليونانية المسيحية، أقامت الأسرة في حارة اليهود بالقاهرة.

١٨٢٠ - ١٨٢٠ فترة التوسع الاقتصادي وتأكيد حرية الفرد في الإقامة بمصر. تأكيد المساواة بين الأفراد من حيث الجنسية ومن حيث الديانة. وضع نظام لحماية الأجانب الغربيين واللبانيين.

٣١ يناير ١٨٨١ الاعتراف بالجنسية الإيطالية لجد آدموند جابيس فيكتا (حاييم) جابيس الذي ولد بالقاهرة عام ١٨٢٧.

وقد قيدت بعد ذلك أسماء جميع أفراد الأسرة الذين ينتمون إليه ضمن قائمة الأجانب في القنصليات علما بأنهم أقاموا في الموسكي وهو الحى التجارى الذى يحايل التشبه بالأحياء الأوربية.

١٨٨٢ بعد ثورة عرابي توضع البلاد تحت الحماية البريطانية يدخل أفراد الأسرة في المدارس الفرنسية بينما تقوم مربيات إيطاليات بتربية أطفالهم.

٦: إبريل ١٩١٢ مولد إدموند جابيس في حى قصر الدويارة بالقاهرة* وهو واحة رومانسية تشرف على المدينة القديمة. تعمل الأسرة في قطاع البنوك في وسط المدينة حيث يسود الطابع الأوربى (الإسماعيلية)** فترة تقليد المسرح الإيطالى وتأثير

إدموند جابيس

* جاردن سيتي

** المنطقة المحيطة بميدان التحرير حالياً

الثقافة الفرنسية على كل الأنشطة (الصحافة، المدارس،
أساليب تضيئة أوقات الفراغ.. الخ)

١٩٢١ - ١٩٢٣ قيد إدموند جابيس في مدرسة
الفرير المسيحية (كوليج سان جان باتست) بباب اللوق.

١٩٢٤ - ١٩٢٩ يدخل مدرسة الليسيه (البعثة
العلمانية الفرنسية)

إقامة الأسرة في الحي الراقي الجديد، جباردن
سيتي، تربطه علاقة صداقة وطيدة مع أستاذ الأدب
جان رابنوي. نشر بعض مقالاته ضد هوسوليني في
جريدة «لابيرتيه» وكذلك نشر أول قصائده ضمن قصائد
الشعراء الرومانسيين والرمزيين الفرانكوفون.

١٩٢٩ - ١٩٣٠ يقيم جابيس فترة قصيرة في
باريس كطالب في الأدب ويشارك في إدارة مجلة أدبية
وثقافية فرنسية مصرية مع أخيه هنري حيث يقدمان
صورة للنشاط الثقافي المصري والمجلة تدعى
«Anthologie mensuelle» أي المختارات الشهرية.

يؤكد إدموند جابيس موهبته القوي المصري
وتعلقه بالسلام.

١٩٣٠ - ١٩٣١ يشترك الأديب في أنشطة مجموعة
التجريبين Les Essayistes المصريين حيث يقدمون
أشعارهم في الموسم الثقافي (من شهر نوفمبر حتى
شهر أبريل من كل عام) نشاط إدموند جابيس
المسرحي في إطار الاتحاد العالمي للشباب اليهودي،
الفرع المصري، حيث يقدم مسرحيات وألعاباً ترفيهية.

١٩٣١ - ١٩٣٥ يعمل إدموند جابيس كصراف في
مكتب والده بالقاهرة.

١٩٣٠ - ١٩٣٢ ينشر أول ديوان شعري له في باريس
في دار أوجين فيجيير Figuière بعنوان Illusions sen-
timentales (أوهام عاطفية) عام ١٩٣٠ حيث ينال نجاحا
كبيرا ويكتب جابيس بنفس الأسلوب ديوانين شعريين
ينشران بالقاهرة Je l'attends (إنني أنتظر) عام ١٩٣١
Maman (أمي) عام ١٩٣٢ في جريدة الأسبوع المصري.
يقابل جابيس الشاعر الإيطالي الفرانكوفوني بالقاهرة،
جان موسكا تيللي Jean Moscateli وتعتبر هذه
المقابلة بداية صداقة طويلة الأمد تجمع الشعارين.

١٩٣٣ - ١٩٣٤ نشاط سياسي كبير ضد الفاشية.

تكوين جماعة الشباب اليهود ضد الماعدين للسامية
في ألمانيا وهي مكونة منه ومن بعض أصدقاء جابيس
ومعهم أرليت كوهين. (تنتمي هذه الجماعة إلى المنظمة
القائمة في العالم ضد التفرقة العنصرية والعداء
للسامية). صداقة تربط إدموند جابيس بالمحامي
ليون كاسترو Leon Castro مظاهرات يشترك فيها
جابيس ويلقي فيها الخطب، يرفع علم الأديب أومبرتو
جابيس قضية ضد النازي الألماني بالقاهرة.

١٩٣٤ - ١٩٣٦ ينشر مجموعة من القصائد الفانتازية
في كتاب بعنوان Les Pieds en l'air «على غير هدى»
يكتب مقدمته صديقه الجديد ماكس جاكوب Max Ja-
cob ويبدأ تأثر جابيس بالأديب الفرنسي جان كوكتو
Jean Cocteau. يقدم جابيس خواطره الخاصة Ar-
rhes poétiques «عرابين شعرة» في عام ١٩٣٦.

وفي مؤتمر موناكو عام ١٩٣٥ يقدم جاستون
زنانيري Gaston Znanirى ضمن الأدباء المصريين
المعاصرين.

الفاشية. تظهر كتابات مختلفة عن اليونان المعذبة من الشاعر أحمد راسم ومن الموسيقار هكتور قطاوى وكذلك بعض القصائد فى المجلة الخاصة ببؤل إليوار Paul Eluard عام ١٩٤٥.

يلجأ إدموند جابيس إلى فلسطين (١٩٤٢ - ١٩٤٣) ثم يكون مع بعض الأصدقاء جماعة للمثقفين أسماها Les amitiés Françaises. من ١٩٤٤ وحتى ١٩٥٦. يلقي محاضرة عن ماكس جاكوب فى مايو ١٩٤٥. يشترك مع زوجته فى لجنة لمساعدة عائلات المماريين اليوغسلاف اللاجئين فى مصر (١٩٤١ - ١٩٤٥). ينشر جابيس عام ١٩٤٧ ديوان Chansons pour le repas de l'Ogre (أغاني لوجبه الغول) كتب من سنة ١٩٤٣ وحتى ١٩٤٥.

جريدة Valeurs (أى قيم) التى يديرها الأستاذ الفرنسى رنيه إتيامبل Etienne الذى استاذ بجامعة الإسكندرية. تنشر فى عام ١٩٤٥ الخطابات المتبادلة بين ماكس جاكوب وإدموند جابيس. يكرم جابيس عضو المقاومة الفرنسى الشاعر بيير سيجرس Seghers عام ١٩٤٦ وتنتشر المحاضرة التى يلقيها جابيس بهذه المناسبة.

محاضرات عن ليون بول فارغ عام ١٩٤٧. ينشر لجابيس ديوان Du Fond de l'eau (من عمق الماء) عام ١٩٤٧.

يقدم جابيس كهو بعض المسرحيات ومنها مسرحيات لموسيه Mussel عام ١٩٤٦.

ويتبنّى جابيس موقفا معاديا لجان كوكتو عام ١٩٤٧. ويشترك جابيس فى معرض الكتاب الفرنسى

١٩٣٥ - زواج إدموند جابيس من أوليت كوهين فى شهر مايو وهى ابنة رنيه كوهين وأدريت قطاوى. يسكن الزوجان فى بيت قطاوى بالزمالك ثم فى بيوت أخرى فى نفس الحي حتى ١٩٥٧. يعمل إدموند جابيس كصراف فى مكتب والده ثم فى مكتب الخاص حتى ١٩٤٠.

١٩٣٦ ينشر فى باريس كتابه Potable L'Obscurité (الرغبة الصالحة للشرب) وهو اتجاه جديد يماثل السريالية. يقيم صداقة قوية مع الشاعر الفرنسى بول اليوار Paul Eluard الذى يقابله فى باريس عام ١٩٣٧. يشار اسم إدموند جابيس فى مؤتمر الكتاب الأجانب المتصدين باللغة الفرنسية فى باريس عام ١٩٣٧. يختار جابيس كمراسل للشعراء الفرنكوفون المصريين فى سكرتارية أكاديمية البحر الأبيض المتوسط عام ١٩٣٨. يبدأ جابيس فى كتابه Sens de l'Ombre (معانى الظلال) وهو يضم مجموعة من مقالاته التى سبق نشرها فى صحف القاهرة عامى ١٩٣٨ و ١٩٤١ ثم يتوقف جابيس عن نشر هذا الكتاب. تثار بعض الاضطرابات الايديولوجية حيث تصل الفاشية إلى أبواب البلاد وتبدأ المظاهرات المعادية للسامية من بعض العناصر القومية المصرية.

يصاب جابيس بصدمة نفسية بعد فشل العناصر الديمقراطية الأوروبية وبخول إيطاليا فى الحرب عام ١٩٤٠. ويهدد إدموند جابيس الإيطالى ولكنه يتحتم بالحصانة كيهودى فى تشريع يحمى اليهود الإيطاليين من السجن والاعتقال. يشترك جابيس فى أنشطة مجموعة العمل التى تطالب بالحرية فى إيطاليا ومعاداة

في مصر عام ١٩٤٦. تبنى بعض قصائده في السهرات الشعرية (١٩٤٦ - ١٩٤٩) كما يشترك في عدة لجان لدراسة الشعر الفرنكوفوني في مصر ومناقشته. يعترف به لأول مرة النقاد الفرنكوفون المصيرين (إثنين ميريل، جان موسكاتيللي، جيرالد مسعديه، رثيه جرجس، ريمون ميه، روجيه ارنالدين).

إقامة دولة إسرائيل وأول حرب مصرية ضد هذه الدولة عام ١٩٤٨. أصداء خطيرة في القاهرة حيث تشعل مظاهرات عنيفة. ينشر جابيس في باريس عام ١٩٤٨ كتابه (ثلاث فتيات من الحى الذى أسكنه) Trois Filles de mon quartier.

يشترك جابيس في بعض الأنشطة في المجلة السريالية مع الأديب الفرنكوفوني المصري جورج حنين (١٩٤٧ - ١٩٥١) يستقبل جابيس الكاتب Soupault فيليب سوبو في جمعية الصداقة الفرنسية عام ١٩٤٩.

يناير ١٩٥٢ مظاهرات بالقاهرة وبعد ذلك إلغاء الملكية وإقامة النظام الجمهوري بمصر (١٩٥٢ - ١٩٥٣). تقدم لأول مرة الأعمال الإجمالية للأديب في فبراير ١٩٥٢ بالقاهرة بمناسبة نشر كتابه الأخير Les Mots tracent (الكلمات تسطر) عام ١٩٥١ بالقاهرة حيث قدم الفنان Villon جاك فيليون بعض لوحاته التصويرية ١٩٥٢ - ١٩٥٥ إعادة النظر في التسهيلات الخاصة بإقامة الأجانب في مصر، إلغاء الحاكم المختلطة والتشريعات والصحافة الطائفية تساؤلات عن مستقبل وجود الأجانب في البلاد تعريب الخدمات العامة والخاصة.

يختار جابيس عضوا في اللجنة الخاصة ببورصة النقد في القاهرة (١٩٥٣ - ١٩٥٦).

انحسار عالم الأدب الفرنكوفوني المصري - المناقشة بين إدموند جابيس وجورج حنين في داخل جمعية الصداقة الفرنسية. أزمة الشعر الفرنكوفوني (١٩٥٣) إعادة النظر في هذا الأدب من قبل القوميين المصريين (١٩٥٥ - ١٩٥٦).

تسليم جابيس الوسام الفرنسي La légion d'Honneur في ديسمبر ١٩٥٢ إعترافا بمكانته كأديب وكثقف. يلقى جابيس محاضرة بمناسبة وفاة بول اليوار في عام ١٩٥٢. وكذلك بعض المحاضرات عن الشاعر الفرنسي Rimbaud رامبو في ١٩٥٥ وعن الشعر والكلام في ١٩٥٦ ثم عن هنري ميشو في عام ١٩٥٦.

يؤسس جابيس دارا للكتب تنشر أعمال Grenier جان جرينيه وأعمال Bououre جابريل بونورو Char روينيه شار عام ١٩٥٥. يقيم جابيس صداقة متينة مع جابريل بونور أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة عين شمس وكذلك مع Lacouture جان لاکوتور. ينشر جابيس كتابه L'écorce du monde (قشرة العالم) في دار سيجرس عام ١٩٥٥.

أزمة قناة السويس (أكتوبر - نوفمبر ١٩٥٦). يشجع المقر الجديد للصداقة الفرنسية الذى افتتح عام ١٩٥٥. يطرد المواطنون الفرنسيون والإنجليز من مصر. تتأثر الأنشطة الفرنكوفونية بهذا الجو العام. تنقطع العلاقات الثقافية مع فرنسا.

وفاة أصدقاء وأقرباء وأعضاء مهمين في الحقل الأدبي والثقافي الفرنكوفوني بالقاهرة. Brin موريك بران. ستافروس تافرينوس عام ١٩٥١، Lugal جان ليجول، Castro ليون كاسترو عام

إعادة طبع كتاب Je bâtis ma demeure فى سلسلة
كتب الجيب (١٩٧٥) وبعض القصائد التى كتبها منذ
١٨٥٧ فى دار فى باريس ١٩٩٠.

وفاة إدموند جابيس بباريس فى ٢ يناير ١٩٩١.
تنشر أول ترجمة لبعض قصائده بالعربية فى القاهرة
فى مجلة «شعر» فى إبريل ١٩٩٢.
١٢ أغسطس ١٩٩٢ وفاة زوجته أرنليت جابيس فى
مدينه دينان بفرنسا.

اسم جابيس وعناوين أعماله تدرج فى ملف عن
الكتاب الفرنكوفون فى مصر فى مجلة «القاهرة» فى
فبراير ١٩٩٥ وفى الجريدة الرسمية لهيئة الإستعلامات
فى ١٩٩٥.

فى ربيع ١٩٩٦ يدرج اسمه فى العدد الخاص الذى
تزمع فيه مجلة «إبداع» تقديم الكتاب الفرنكوفون
المصريين تمهيداً لترجمة أعماله إلى العربية.

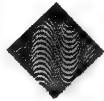
١٩٥٤ Rapnouil جان رابنوى. Meriel القيسين
ميريل Caneri جوزيه كانيرى عام ١٩٥٧.

يترك إدموند جابيس البلاد فى ١٩ يونيو ١٩٥٧
وهى آخر مرة يرى فيها مصر.

يجمع جابيس القصائد التى كتبها ونشرها سواء
فى القاهرة أو فى باريس من عام ١٩٤٢ وحتى عام فى
كتاب Je bâtis ma demeure (ابنى مسكنى) الذى
ينشره فى باريس عام ١٩٥٩. وتظهر فى الطبعة
الجديدة عام ١٩٧٥ بعض القصائد التى كتبها فى
الخمسينات.

بداية خط جديد للكتاب مع ظهور
Le livre des questions (كتاب التساؤلات) الذى ينشر فى باريس عام
١٩٦٣ ويتبعه حوالى ١٥ كتاباً حتى عام ١٩٩٠ ترجم
أغلبها إلى الإنجليزية والإيطالية.





عمق الماء

أتكلم عنك

ليس عن صباح ظلي

عن غطوتي السلاقية^(١)

الريح في كعب الذهب

الريح في ثنائه^(٢) البحر

الريح في الخارج في الداخل

لم يعد أحد يسمع الآخر

أتكلم عنك

جمع من البشر يجيبون

نمل بلا صوت ولا صراخ

وبع ذلك

الصمت يقتل كالصوت

الصمت يبين ووعده يولد

أتكلم عنك

وأنت لم تكوني ولن توجدي أبدًا

تجيبين أسلتي

المنكبات يصطدم بلهاث الوحوش

في إبرة الأتواب الملوقة على الانتباه

كل حراس الياس	الثور يحرق الحلبة
كل التواءات منحدر معطر	حيث يتسول الملك ملكته
الشاعر يقفر الوبة تنعدم	بقعة من الدم تل من الألم
	الأعلى ليس أنت
أتكلم عن لا أعرفه	كل خيوط هدقاتك
عن لن أعرفه عنه أبدًا إلا	مفقودة في الشمس
الكلمات	العالم يتمرى
لك عراس شهوة	وجه الإنسان يصرخ في المنتصف
	ليس غيرك علود من الرماد بأساور الجاد ^(٣)
هنا لا أهد	وشريطة همرا من زهر الأبريس
رفع حلم ولد ميتًا	المتأكل من جذوره
فراشة مزوجة من اللبلاب	وشريطة من الجذر المجدولة التي
	تمشطك
لا أهد	أتكلم عنك
غير النحاس الذي ضربته الأجنحة	عن أذنانك في طليعة البراري
	عن الماء الرقاق لأذنانك الناعسة
لا أهد	والشيطان التي تفرقها.
غير لجين معدن الأهران	
لا أهد	أتكلم
غير إمبراطورية الأشباح غير المعترفة بها	عن مرآة عيونك السرية

مظلة من لعابه من أجل الضفادع

لا أهد

غير الليل السجين المتأوه

بلا توقفه يلفظ الذباب

لا أهد

وأنت تطفين ببطء بثقة

مثل صخرة بشمور حريرية

مثل عصفور بمنقار من الريش

والبحر يفسلكه

لا أهد

أحدث لجلدك الملع

لنماس جلدك القمحي

ليل في الليل

لجلدك الموشوم إلى اللانهاية

لا أهد

لا شيء غير لوح من اللحم

السكران

بيروته التي تحملها الأمواج

والذي من رقبة إلى رقبة من ماء

غشن

يسافر في الموت

لا أهد

لا شيء إلا ما تقابله

عبوراً وتحيينه بلا سبالة

أتكلم

من أجل عناقيد من عيون خضر

ملتصقة بالنوافذ

من أجل تلوي من الأتربة

تكوّن الريح

لا أهد

في الجوار

ليس غير اسم

غير الحاجة المستمرة لأن أهيك

اسمًا

من الكرم أو الحمم

لا شيء،

غير اللهب المتصاعد لبضعة

جواباته

فوق العالم

على عطيات من بارود رنان

القلب كائن فيها يدق بحزم

في المحبوبة التي تقترب

فرسان المناطق المنخفضة

يمزقون بقفرة المسافة

لا شيء

غير اليوم بخطوط إعصارية البذر

لا شيء

غير سحر يوم على ظل سكّين

لا شيء،

إلا ابتسامة ثعلب الفس

إلا اسمك المستعار قطيفة من

المدن

عند همس

الشلالات البعيدة

عند النداء، الملبوث

للزنايق المفتونة

دما، على أيدينا الخشنة

دما، على كتفه البوبة

دما، على وجنات الربيع المستديرة

لا شيء،

غير نغمة الدما، على شفاهنا

المضمومة

أتكلم بلا سببه

في ردهات المنازل

المسكونة بالأوزات الخرافية

في شرفة القصور المتعبة

واقفاً في مواجهة الزمن

فرسان بالزى القديم وتدّ من هطام

اسماء من صوفه أفضر له زُرقة

لصور من معدن الرصاص لراقصات
شفوقات نصفين

لا شيء،

الآن مع التصادمات المتناسلة

أتكلم

لطرف غابة من الدعائم الثقيلة
في الجسد

لا شيء،

إلا سقطة النار

على بذرة من الكريستال

وردة الحديد اختلجت

أه أهيك

يا بنته نافورة مجنونة

يا أخت الماء المرشوش

عطش يسبح فوق أوردي

وعشياً بقوة أن يكون في أفرق

عطش بافس مخلص

في الهذيان المستهلك

بعدنا بعدك

كوّنت أن نعرف أنفسنا معرفة خاطئة

أو لا نعرف

اليد العارية توضع تحت الاعتبار

شدودة كأنما لترجع إلى نفسها

ليس للبلدة هيا.

أتكلم من أهل جدول ماء ذي جبهة

من حجر

للباطية (١) للفحة شمس الجبال

للرغبة في زى طابوس

لكي لا أفقدك مرة أخرى يا حبس

أتكلم من أهل نسرينة (٢) المطر

أتكلم

للكريزات الأولى الحائرة

لصبين مقدونس (٣) أفر الأعاصير

من أهل هربة الصفصافان	لا لشيء،
من أهل دسوع المجورين	إلا لكى أسمرته عية
المجورين	الى جوارى
لكى لا أفقدك مرة أخرى يا حبيبى	لا لشيء، إلا لأعمر ذاكرتك
أتكلم من أهل ساحة القفود	بسببه الظل الذى يتصاعد من
من أهل المرقد المقدس	الأرض
بالعقبان ^(٣)	بسببه السماء التى تأخذ فى اليأس
من أهل مغارث الخدة الرمادية	بسببه قلبى يا حبيبى
لكى لا أفقدك مرة أخرى يا حبيبى	بسببه ذراعى بسببه فمى
من أهل الملح فى الأنف يا حبيبى	ليس
من أهل الطماطم من أهل الطمس	إلا مرة
المجوسى المعروق	
من أهل دوارة الهواء ذات البهجات فى	ليس
المناديل لصفحة	إلا لحظة
بيضا، من أهل زمن إيماء من أهل	
لا لشيء، يا حبيبى	بسببه الربيع
لا لشيء،	التي تمسكه
إلا لأسليك	
لا لشيء،	بسببه الداء،
إلا لأسعدك	التي تشركه

بسببه الزمن
الذي يتمجلك

بسببه عبي بسببه
غيظ عبي العاص^(٨)
الذي ألقيه هذا المساء على
العالم

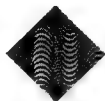
أه اصبري انتظري
اليوم في تناول أيدينا الشمس
تنشئ

١٩٤٦



هوامش المترجم:

- ١ - التي تشبه خطرة الكلب السلتي وهو كلب صيد يشيز. باستئالة جسمه.
- ٢ - حجر منقور حول فوهة البئر.
- ٣ - حجر كريم شفاف أخضر أزرق ووش.
- ٤ - cerfeuil مقوّنس للورنجي وهي بقلة حلوة المذاق.
- ٥ - إنباء لزج الحمر بلّاء وهو ذو عروتين كان يستعمله الإغريق والرومان.
- ٦ - زهرة النسرين..
- ٧ - جمع عُقاب.
- ٨ - المصاب بالعماء..



عشر أغنيات

(١٩٤٣ - ١٩٤٥)

أغنية لأجل ملك الليل

هل تعرف الملك الأسود
الذي يحفظ في قلبه
سيفًا وأزهارًا؟

الثالثة فأرة، صبية جميلة،
يشبكها الملك
على كرافقة ابنه.

هل تعرف أخواته؟

الأولى توقظ الريح،

حلولة الشعر، رفوعة اليدين.

الثانية تيج المحيط،

عمرها مائة عام.

ذات صباح
اغتيال ثلاثون أميرًا هاسدون
ليكهم.

تلك هي الحكاية الأسيفة
هكاية الملك الأسود مالاكو
الذي تسكن قلبه ثلاثة أشباح تبكى.

اغنية لآجل الموتى الثلاثة الذاهلين

كنا ثلاثة موتى	كنا ثلاثة ظلال
لا نعرفه ما الذى جئنا لنبحث عنه	بلا شفاه، بلا رقاب
فى هذه المقبرة الفاغرة	وان كنا نضحك
اكبرنا سنًا قال: يا للروعة!	تحت الإبط
الأخر قال: « الدنيا هرة... »	إن لم توجد الأهلالم
وأنا الذى أفتق بالكاد من نعاس	ثم جاءتنا فتاة
بداهة أقول:	عند هبوط الليل
« بمثل هذه السرعة ؟ »	لتكون فى صحبتنا

اغنية لآجل قارئى

لن تجد، يا قارئى، فى اليوم	تسمع أغنيتى...
الأغاني هذا	
أغنيتى الأتيرة.	لست فى الليل.
إنها تختفى فى مكان آخر	أنا حيث تضحك، ضحكته!
فى الريح التى تذهب أهدابك	وهي تبكى، وروث دموعك الذاهل.
هذه النظرة التى يشيع فيها الهواء...	كل نسخ العالم على شفطيك.
لا بد أنك عندما تنام،	لا بد أنك عندما تستيقظ،
	تفنى أغنيتى...

اغنية لأجل مساء ممطر

رجل انتظر	انتظر الرجل.
أن يحبه.	كل باب موصد.
الأهراس بعيداً	يحفظ سره.
تدق.	رجل يبكي
بلا رجا،	المحبوبة...

اغنية النهار الضائع

النهار سقط	كمصفور عجز.
كصرخة ناضجة.	أنا لا أحبه الأرض.
أنا لا أحبه الصرخات.	النهار سقط
النهار سقط	كحلم قديم.
كشمس ناضجة.	أنا لا أحبه البحر.
أنا لا أحبه الليل.	هذا النهار الذي يموت
هذا النهار الذي يتقد	في النظرات.
في وجهي.	النهار سقط
النهار سقط	وسط الطريق.
	لم يلتقطه أحد.

أغنية الغريبة

كانت واقفة .
بإزاء الشجرة
كانت عارية.
كانت فرج الشجرة.
كانت ضاحكة.
كانت المحبة
وبثها الرجل
اسم أغوته.

انتظرت الرجل
ومن عشقهما
سيولد العالم.
كانت بيته
ولم يكفه الرجل عن الكلام.

أغنية الغريب

ها أنذا أبحث عن رجل لا أعرفه
لم يصح قط أنا نفس إلى هذا الحد
إلا منذ بدأت البحث عنه.
أله عيناي ويداي
وكل هذه الهواجس الشيبية
بحطام هذا الزمن؟
نرسم الألفه فرقت.
البحر يكفه عن أن يكون البحر
يصبح ماء القبور الباردة المتجمد
ولكن، أنعد من ذلك،
من الذي يعرفه أبعد من ذلك؟
صبية تفنى للتفقر
والليل يخيم على الأشجار
راع وسط غرافه.
انتزعوا المعش من عبة الملح
التن لا يرونها أى ضرابه.
بالحجارة، يدمدم عالم
لكونه، مثلن، بلا مكان.

أغنية المرأة الجالسة

هذه امرأة جالسة
تنهشها الشمس
قلبا يحترق.

دومعا في الزمن الغابر
ملأت الأرض أشجارا
هذه امرأة جالسة
على ركبتين شاردة
تحسب الأيام

أغنية الفتاة الشرسة

الفتاة
ذات القبة المبرقشة
- من هي؟ أنا لا أعرفها -
وهي أيضا تجهلني
لأن عيني، المغمرتين بنفسيهما
تلقمان نفسيهما عند هبوط الليل.
تفرز ضاحكة، يديها
في عيون الناصين.
عاشقة للأغاني

أغنية قصيرة ليد الجندي الميت المتصلبة

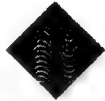
يد الجندي الميت ما برحت تشبته
بالشجرة،
يا هذا الجندي،
والسبابة على زناد البندقية.
ما أكثر النجوم، ضحاياها.
إنك لتصنع لنا ساء، فَرَح.

إنه الصيغ.
المشاق يتمتعون بأجمل سقفة.
يا هذا الجندي،
ها أنت ذا تنام،
ولكن ما الذي تراه؟

ع. ب. س



من معرض الفنانة تحية حليم ٥٥ سنة الفن



شذرات

سأنته أختي بين ذراعين بالفعل. كنته وهدي قربه وسادتها.
أذكر أنني قلت لها شيئاً ك: لا يمكنك أن تموت. هذا مستحيل.
وهو سارت عليه بهذه الكلمات بالضبط: لا تفكر في الموت. لا تبك.
فالمرء لا يهرب من قدره.

أدركته. يومها، أن هناك لغة للموت، كما أن هناك لغة للحياة.
إن المرء لا يتحدث لمحتضر بالأسلوب نفسه الذي يتحدث به
للإنسان حي. وهو لا يجيبك بعد بالأسلوب الذي كان يمكن أن
يجيبه به قبل ذلك بلحظات. إن كلامه مختلف.

لقد كنته في أن واحد متمرداً على الظلم الذي يمثله كل
بوت- والمبرر أقوى عندما يحل بإنسان في مقبل الممر- وسلبياً.
لقد تكلمته أختي قبل أن تلفظ أنفاسها عن القدر. وفكرة
القدر تخترقني، بدوري، اختراقاً بالغ العمق والإصرار. بالتأكيد،
ليست غريبة عن هذه الفكرة.

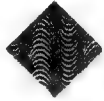
إنني أعتقد أن هذا كله كان في أعماق أعماق كتبتي.
والحال أن اليهودية، المشربة بهذه الجبرية بحكم أصولها
الشرقية، قد جعلت من ثنائية السلبية - التمرد، أساساً، عين
فضائها. لقد أصبح ترددها تساوياً معدّياً.

لا يمكن للمرء، النظر إلى مصر، إلى الشرق، بميون غربيين
دون أن يسقط في غرابية تتنكر لما هو أساسى.
..... كلا إن المصرى ليس كسولاً ولا بليداً ولا غافل الحس.
إنه ببساطة شديد الالتفات - خاصة الفلاح - إلى الصلاوات
والإشارات التى تفيبه عنا.

إن فكرة الذهاب للمعيش في إسرائيل لم تخطر ببالي قط.
ولعل ما وراء ذلك هوشى، أعمق بكثير، شئ، يجرى تناوله
باستمرار في كتبتي، هو كرهى الأصل لكل انقراض. إن لدى
انطباعاً بأنه لا يوجد لى إلا خارج كل انتماء، وانعدام الانتماء، هذا
هو هوى ذاتي. ولعلنى لا أسلك ما أقوله غير هذا التناقض
الأليم: إننى أطمح ككل إنسان إلى مكان، إلى دار، ولا يمكننى،
في الوقت نفسه، أن أقبل المكان الذى يعرض نفسه على.

كل ما أعرفه هو أن الوحدة، بحكم قوة الأشياء، قد أصبحت
القدر المميت لليهودى، ودولة إسرائيل، ليست عابرة فقط عن
إنها، هذه الوحدة، بل إنها، أحياناً، تزيد من عدتها.

ت: ب. س



ثلاث بنات من حينا

الانتظار الانتظار المستحيل

عند طبقات الغبّة الأربع

عند القطب الذعبان الزرقاء الثلاثة

عند صاريي العدو العملاقين

عند النقطة الوحيدة المظلمة لليل

ثلاث بنات من حينا تركن فطابهن للبسوس، ثلاث ضحكات، ثلاث نجسات
هواميات. لم يعد لدينا أخبار من قلبه الأرض. ثلاث بنات من حينا غيرن أسماءهن،
عباهن تحترق في الليل. ثلاثة من رجال المطافع، ثلاثة غواصين، ثلاثة
عشاق هامسين يبحثون عن فطباتهم. السمكة والمصفر يتحركان فيهم، لأن
الحبه موجود في كل مكان. ثلاث بقرات، ثلاث عصوات، ثلاث هفر توزق الشارع.
نطرق الأبواب التي نمرها.

في قائم (هنجر؟) لبطل (ا)، يُغشى على أقدام الأسيرة المدعوة. إنها صرفات
متواصلة لتبشم صدورنا إنه قلبك شماری. فقه له سادة عام! المرايا تفضل

الدوران، حيث ضاعمة، نبعثين من رداك. لهذا القرن من الزمان أيضا نراه
الصلحالية. أبحث عنك أنتجرك كل وسام عليه صورتك يلفظ المحيط الحطام.
تبدل الضحكة في القاعة الميقة بالدخان، إنها روس شريفة تسافر وحدها،
بهيون مضخة ليس غير الفم، مقصورة زائفة، مرشدا، لا كلمات، دوايات موالم
ابتلعته، وأضرعة من العنبر نسجت، فيما مضى، في الحنجرة:

ستمطى هببتك

علقة أراقعن الظل.

سأعطى هببتى

عقد ريش العقاب.

ستمطى هببتك

جوزيلة المرحمة العاتية.

لكن أضع عن هببتك

الخنجر المنتمى من الشمع.

كانت الضحكة تأخذ عذرها، ما إن تكتشفه، حتى يكون كل هرج مشعا، بل
وكما كان أكثر لا مرفية.

الراقصون الثلاثة الذين يحسون النار، ينشرون حول أنفسهم النوت
الموسيقية كبذر. كفتات غير يترقبه المصفر، والبنته التي صمى واحدنا منهم، لا
يعود لها درب ولا علم لتطاه، إنما لها ألما فقط. الراقصات الثلاث اللواتي يحبين
الحيل، يفككن ضفيرتين المتواطئة فرق العالم. كل الألباشات نصته. دافعا
سأهمل ما أفقده لكونى لسته وأعدا منها.

أن تشغف بجسولة ولا تصبح سوى اندهاشها. أن تنام بالمظلات، الموت، هو
القمر، ليس شيئا آخر سوى مشعل منطفئ، نفثة الهواء، الأخيرة محترقة هيوية.
لكننا لم نكن أبدا قريبين إلى هذه الدرجة من معرفة بعضنا البعض بالرغم من
أننا لم نستطع أن نتشاور لم نكن أبدا إلى هذه الدرجة نازعين إلى التلاشي.

أصباح، أسماككم، محفورة على صخرة الأسطورة، همس، ففر معاقبه. كنا اثنين
لنحسبه الغشيل الغريبة المتوجة بالطحالب ثم كذلك الرمل.

المنحدر الذي استلظمت فيه أن أعكف على الإسالة بالشجرة التي تتحلل
من أصولها وليس سوى معجزة، تفتح مستمر، لم أعد أعرفه أين يكمن الرن فيه.
الم أرسم غط البداية وأضاعف السماء، لكل جذر؟ في المساء ارتفعت الأرض من
الفضول لكن يأخذ الجبل راحته ولا تظن النجمة نفسها وعيدة ثانية، كذلك
لكن يكون ذراعائه سميدين.

الضحكة امرأة شابة متفسفة في الطرقات. الموت أكثر هدفا. تشملين النار في
بلدة متفرقة من الروش، مكان لقائنا. اجترهته القصة. عندما يكون العالم أهدر
يصبح للأسنان لمان غاص، خاطر الطيور^(٢) بنفسها فيه. ملكه، كل شيء، بسيط
لكنه محسوسه، غبط مسرورة يلحق الكون بمصممه. كل شيء، غطير، تنفذ،
حجرج.

البردة وقد التقطتها أكثر التلميذات استفرقا في الحلم، بقي مصباحي المظنا
غريبا لها في الزمن. هاهي يد غير خاضعة تربك العرض السانج للأشكال
المتوقعة. ذلك أن الأرض وعته بالكاد. وأنبثق، لا أكف عن الإدهاش. مرة، شعثت
شعر الصباح ولم يتركه أهد صريره.

اقتربه الصباح من الإظلام في النوم الأكثر مكررا. لاشيء، ينبغ بانسحاق
مائل. كانت الأرض تشم الأرض، يحملها الغضب المجهول منذ آلاف السنين،
الجنون بلا وجه، غير أنه يحرسه البحر وعلى الضفء - هل كنا نعتقد أبدا في
لعابه يأس إلى هذه الدرجة؟ - كانت سفينة تنزل وقد اتخذ فيها هيببان مكانا.
لكنني سأغرس اسميها هذه المرة أيضا غشية أن أذيع أسرارا قدرية.

المنتبئة! وهي ليست امرأة فقط. إنما آلاف المصافير نوات أهنجة من أرض
رطبة لتسمم الربيع، الشجرة في الريح، والصفار شمعة. توجد في نظرتي أول
لحظة رأيتك فيها توجد شفاهك على وجه الخصوص من أهلها يكف الليل عن
هتق العالم. بكل الرعود، وديعة عند أطراف الأصابع. لم أعطيها شكلا أبدا، لكن
عندما أظهر، تجيبه.

الفتاة التي تمس في عيون الحصى. تنكر على الشجرة هراسا لكن لا
تخلق سابقا. كل فرع بخيل. الثمار تدس حول المصفور الصريع عن طريق
القمر، يمكننا أن نشمل اللمة التي تلعقنا بلا سبالاة يمكننا أن نلن رباها.

يمكننا كذلك أن نلقيه للريح. ليس أنا من سينتقم لي من القمر في البحر
انتخبه أسمعته. أربى بعيداً ظللاً في عداد السامرات.

عندما أنقذت التمثال، في الحوش، كانت فتاة صغيرة تحتضر. يجب أن تكون
للنوافرات، مثلما للشحاذين، يد مدودة. يمكنك التوقف على عتبة الأهداب وإقامة
المقبات في وجه الحدائق للصور سافة شكل للتعذيب غير مسبوق في هرابها.
يكفى إعطاء، الطريق ظمرك لكى تصب بها. يكفى فتح بابك لكى تطير. لكن
المشبه ينتشر ببط، على النهار تحرقه نجوم جديدة.

مهمرة بحماية الحلقة التي وضعتها البركة في يديها النظيفتين، الفارقة من
أهل اللحظة البرورية التي أهيا فيها، تجربته من الماء. كل حضور متأمل مسبقاً.
التشابه هو الشر، المكتشف في سراً الثمار المرة المتدلية من النوافذ، كأنه
ينبثق عند اقترابه النهار تكرار اسمها لكى يسمع. الفارقة ذات الفوايش السحرية
تدس، تراخف، الصورة المندحشة للعالم. لي كل الفرص لكى أكون عشيقيها.

من أهل الورد، يفكك جسم الباليه الغروب^(٣) الذي كأنه الأرض تحفظه في
القمر. الأسر أننا في سفتوق الأحجار الكريمة حيث تردهرين. أهدب بمسلكه.
المعطف الذي يرتديه يحده شعاره، أيتها الأميرة الناعسة التي تركن شفتاها
على شفتين كمصغور من الحيا. تعودين أدراجه، أي هرج من بابك مفتوح هو ذاته
يجذب انتباه الفضولي؟ يشبه المساء، دعة سوداء، لأول مرة، غلبت وجهك لكى
ترفض الفراغ الذي تذره الرياح الجريئة. المشنوق يحمل العبل. فلتتين من
الشركه.

يكفى أن يتسرح شمال بمصانير لكى يعتقد في تناسخ الأحجار. يكفى أن
يتدهرج ددى في يد لكى تصبح كل المياه مؤنثة. سانه الليل في الحسرة. داسا ما
تكون هناك عين ترقبه الأسماك. لماذا يفيض على الأرض أن تدور داخل غيط
من الفضة؟ اغتفى آخر صياد دون أن يترك وصية. يكفى القليل من الدم على
الجفون ليحافظ مريمه القتل. تكفى يد مرفوعة ليتضاعف الظل. لم يعد هناك
سبر لرى المروج. تطير الماء، لتجد الهواء. كل رقبة خاضعة لسحابة. يكفى سلم
لجعل المحبوبة تحمر فجلاً (rougir L'aimée Pour Faire).

إنه المي وقد تكلس أبيض (blanchie á la chaux) صبرين مددة على اللوان
المقطونة (feuilles recueillies) تنبث القدرة على التشبه بالريح. تطيرين. فتنين.
أهبلت من أهل كل فرع.

إنها بسمة على أصابعنا المصابة بالحمى. طيف غريب مزروع من المساء، يكتشفه العالم، من أجلنا، لكن وعدك كنته تسافرين.

أصدقك، أوتريك، أذعن لك، هدار يجمعنا لا يكون لك أبدا الوجه نفسه.

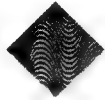
باردة! إذا ما أردت أن ينصّبك الرغام ملكة، فعليك أن تستسلم وتبتعن الزمن، عند شمس عينيك المحلقتين. إنها رموشك التي تخفلك من النقل اليوس للوجوه، قطعة من الحرير هو هذا الأفق الضائع، ستكونين أنت في الأرض هذا التمثال، لكنك صماء. البحر ساخط، مثلك ارتفاع ألف درجة. صغيرك، صغيرك، صغيرك عصان ذو أنف مبدى تكفى صخرة حتى تذلى، تكفى هصاة لتدوخ اليد، صدارك (ه) سجن المصافير والقمر يمكنك أن تقطع المشبه عند أقدام المحيط، الزهور ستكون دائما عمياء.

ترغبين أن تزين أصابعك بخواتم من نور، كنته ترغيبين لو كانت الخواتم أبداى الليل، سخارة ضخمة. انعكاسات شعرك الكستنائية، غبط تسيرين على وهش تتضخم رقبته عند سررك، لا يمكن صلبه الأرض بالذئب ولا المحيط. كان ينبغي في كل المصور أن تكون واقعا. كظلك، انكسر الزبد. لم يعد يوهى بك ولا بأخرى، ولابىء العالم قد سرق.

من بين أعمدة المعبد أية نجمة سراجة؟ إنها تريد ذلك في كفولنا امرأة في رغبتها تدور، الأرض تحسدها لا أعرفه إلى أى مدى تخشاه عقداى السائلة، لكن أهنئك خارج الشك. الأكثر قسوة هي التي أكرهها، المنبسطة عند نوبة عصباننا الدرية، إنها جز، من عدية جنونا. الأكثر جمالا هي التي أغتالها عند منتصف الليل، الصبا المرس، نحن ثلاثة الآن نكذب على النهار.

للتلال، عند الأوتاد، هرج رقيقة عن طريقها يمكنك أن ترى الدم يسيل من الأرض. كل نبهة هرج ليس سوى الألم، يا هيببتى، لكن أدائك الممزقة، أدائك المشنوقة على الأشجار، هذا أكثر ما يمكن تحمله. تتساقط أيدنا فوق الضحايا^(١)، أخوات الماء، أو الخنجر تسمن التلال إلى مناداتنا من النجوم، عيوننا المرفوعة تشبهها.

(١) حيوان من الفصيلة السمورية
(٢) Tourterelles جنس طير من القواطع من فصيلة الحماميات.
(٣) المقصود قوس الكمان أو الفيولونسيل.
(٤) effeuiller نسية إلى نزع أوراق وردة، أو بتلاتها.
(٥) رداء نسائي يغطى النصف الأعلى من الجسم



قصائد

١٩٥٣

رجل سريخ بالف فراق
رجل تهره أفكار ملأه
يمليها عليه ظله الذي يتبعه بلا توقفه
ستعداً للتيار في لحظة دون شمس
ستعداً الآن يصبح سيد لعمه
ستعداً لجبرته عبر الفضاء
رجل بلا جذور صار نجماً.

أرفلك بين ذراعي
للمرة الأخيرة.
ثم أنزلك على عجل في نمشك الرخيص.

أربعة رجال يحملونه على أكتافهم بعدد أن دقوا
المسامير فيه
على وجهك الموزوم، على أعضائك المكروية.
يهبطون السلالم الضيقة وهم يسبون
بينما أنت تتقلب في عالمك المحصور.
رأسك مفصولة عن عنقك المقطوع
تلك هي بداية الأبدية

رأيتك عبر باصرتي المغمضة
تتسلق سر أهدائك المروع.
قدماك تزلان على الطحلب الناعم.
عيناك تشبهان بالمسامير التي تتدلى.
بينما كنته أصرخ دون أن أفتح فمي
حتى أفتح رأسك لليل.

تَقَبَّلْ صلواتي
تَحْمَلْ نواياي الدنسة
طهرني؛ حتى تتفتح عيناي
حتى تريا ابتسامة القتلة الباطنية.
وعندما أغدو طاهرة
اصلبنى يا يهوذا.



چوئیس منصور

امرأة واقفة منبكة منتوفة
ساقاها السوداوان تبدوان في مأم شبابهما
تتسند ظهرها المحنى على الحائط المعادى
ظهرها الذى أهنته أهلام الرجال
ولا ترى أن الفجر قد جاء، أغبراً
فما أطول ما كان ليلىها.

تأدبني باسمى الأخير
أشبهت ملابسى بالكواكب، بالنجوم.
هتى تمشى ساقى بلا نهاية على الأرض
وأنا أبذر ياسى فى قلوبه الحيوانات
هتى يكون للاستجابات الأخيرة رنين دقات الحزن
لدعوة البشر إلى الفران.

الرجل الذى يدافع عن نفسه
أمام هيئة محلفين من القردة.
الرجل الذى يقدم اللاتماسات، الرجل الذى يتوسل.
رأسه تختض بين ساقيه المشعرتين.
والقردة تنتظر
والقردة تهتم ولا تدافع عن شئ،
قبل أن تتلطم الرجل، هذه الميزة المتعفة.

كنت هبانة أمام موقه.
كنت هبانة أمام حيانا
رأسه ذاته الوهنتين النديتين
انزعجتني رغماً عنى من الوعود المجانية
من الوعود المنبوذة، من صمت وصمت وصمت، من
الصرفان.
ظري الذى يتصبه عرقاً، فرعى، صرفان.
وعندئذ لكن أهرى من عينيه
أهنيه رأسى، ركعت
وبجبينى المرقع
فقفنته آلامه.

عصافير صغيرة ترفرفه
تحت جلدك المتوتر، فى عينيك الواسعتين
وقد غلبها الرعب الذى يبر السماء
غير فكرة إلا فى تحليقاتها الماضية
الفراس الحية لصياد مجنون.
الفراخ فوق رأس
دوار النشوة فى فم
وانته فوق ظري
القط فوق السطح
يلوك عيناً حلوة

عين حاج يبحث عن الهـ.
أسس ساء رأيت مجتلك
كنت رطبة وعارية في ذراعى.
رأيت مجتلك البراقة
رأيت عظامك يدفعها بحر الصباح.
فوق الرمل الأبيض، تحت شمس حادة
كان سرطان البحر يتنازع لحمك.
فلم يبق شيء من نهديك الممتلئين
ومع ذلك فكذا تعديدا فضلتك
يا زهرتى.

أمنحة جمدة
أصابع أقدام مسورة
فرج مخترق
قلبه أسد تحلل.

شيخ وعجوزة مختفيان تحت الأرض
يد تحللة في اليد المتحللة، في عز الحرارة في
الرسخ
يتبادلان الكلام عبر شفاه اغتفت، يتفاهمان دون
كلمات
ينصتان إلى الأغنية البطيئة والخفيضة للأرض التي

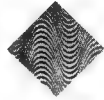
تفغذى

متساقطين فى أعماق قلوبهما
ما إذا كانا لن يموتا أبدًا.

فمره الأصعب له راحة المحيط.
الشمس الفاربة تنعكس على الرمل الميت.
يتمدد الليل على سرير المصنوع من الأوبة.
بينما المرأة اللاهثة المرتجفة
تتلقى بين فخذيهما الخامرتين
القبائل الأخيرة لشمس تموت.

ت : به . س

• لمزيد من التفاصيل حول حياة جويس ملصور وكتاباتها ، انظر للقال الذي كتبه إسماعيل صبرى بمناسبة صدور الأعمال الكاملة للاديبه الراحلة تحت عنوان (جويس ملصور .. الأنسة الغريبة) - إبداع ، العدد الثالث ، مارس ١٩٩٢ ، رسالة باريس ص ١٦٧ - ١٧١ .



قصيدتان

١٩٠١ - ١٩٤٧

رؤيا

الشفق يرفى غلالاته الشفيفة،
عندما أرائه جالسة فى ركن قصى:
سما، متوهجة وعامرة بالنجوم
تنور وجهك المتأمل بضيائها الجميل.

عالمة، تراقبين المشهد الطبيعى الرهيب
الذى تتراى وجوه المتباينة فى عينيك،
وإذ تجتاز النسمة أوراق الشجر المخضرة
تطيع قلبها المديدة على نهم شعرك.

أغال اننى أرى فيك، ياداه الحسن الذابل الفخور.

— فنظرتك تعرفه جيداً ابداً ذلك —
شعاعاً شمسياً هادقاً وهيداً،
بحيث إن النوار، إذ يرحل، ينسى أن يحبره وراه!

سؤيت

بينما كنت أبحث عن الكائن البريء الرقيق
علني أتحسس فرحة طال اشتياقي لها،
أشعلت في هواسي، بنظرة عابرة،
الرغبة التي برهما انتظارك

منذ ذلك الحين صرنا أهباء، فمن ذا الذي يمد لنا
تلك الأيام التي ولت، الممتلئة صفاء،
تلك اللقاءات الراققة في أسيات الصيف الجميلة
حيث توعد قلبانا المخلوقان للتواصل؟

أغريات جعلتني أفضى ساعات من المسرة
لكن ما من واحدة منهن تسنى لها فرى
تحت التباريح الحلوة لنشوة هببية.
وربما، في أيام راحية أكثر، وأكثر صفاءً
تصرخ شاعري القديمة القصيدة
التي سيكون عن الأول أجمل أبياتها.

وإد أحمد راسم في سنة ١٨٩٥ من أسرة
ارستقراطية تحتفظ بجر الحريم الذي كان سائداً في
مصر في القرن للتاسع عشر. وقد تلقى بهذا الجو في
أعماله وعلى الأخص بجنته الشركسية ويعريته السوداء
ويأخواته البنات الخمس وبأخيه الوحيد. وقد تعلم العربية
والإنجليزية في المدارس المصرية وحصل على البكالوريا
المصرية. ولكنه تعلم اللغة الفرنسية أيضاً مع مدرس
فرنسي مشهور اسمه Lucien Lepine وقد كان من
المحتمل أن يستكمل دراسته بفرنسا معلماً كان يحدث
الأولاد الذوات في وقته، إلا أن الحرب العالمية الأولى
اجتاحت أوروبا عندها وصل أحمد راسم إلى التاسعة
عشرة. لذلك التحق بمدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة
حيث تخرج منها بعد ذلك.

وقد بدأ حب أحمد راسم لرفيقة صباه فيسمان منذ
فترة المراهقة. وكانت فيسمان من عائلة شريف المعروفة.
وقد تحولت بعد ذلك صداقتهما إلى حب، وهو الحب
الذي تلقى به أحمد راسم طوال حياته، كما أصبح
جمالها هو المعيار الذي يقاس به جمال النساء اللاتي
عرفته بعد ذلك. ولكن الظروف الاجتماعية حالت بينهما،
إذ أن أخت فيسمان أصبحت ملكة مصر، ولم تكن عائلة
أحمد راسم تعادل العائلة المالكة من حيث الجاه، لذا
أجبرت فيسمان على الزواج من أحد أمراء عائلة
طوسون باشا.

التحق أحمد راسم بالعمل في وزارة الخارجية حيث
شغل منصباً في روما ثم في مدريد ثم في براج، حاول
في كل منها أن ينسى حبيبته التي توفيت بعد فترة بعيداً
عنه، وظل طوال حياته يكتب عنها في أعماله. وعند عودته
إلى مصر سنة ١٩٢٨ اختير أحمد راسم سكرتيراً

أحمد راسم



احمد راسم

عاماً مساعداً برئاسة مجلس الوزراء، ثم مساعداً لمحافظة القاهرة. وقد تزوج في هذه الأثناء من الأنسة إنجي الملاطون - المرأة ذات الشعر الزرقاء - ولكن زواجهما لم يدم طويلاً بسبب المشاكل التي نجمت عن وجود طيف نيسمان بينهما، وكذلك عن وجود ملهفات كثيرات في حياة الشاعر.

ثم عين أحمد واسم محافظاً للسويس سنة ١٩٣٨ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية. وقد كانت مدينة السويس بمثابة قاعدة لإمداد الجيوش المتحالفة التي تحارب قوات رومل في مصر. وكان أحمد واسم خير من يمثل مصر أمام القيادة البريطانية هناك. فقد كان محافظاً نشيطاً يمزج الحكمة بالطيبة دون أن يظهر منه أى جانب فوضوى أو بهيمى بصفته شاعراً، وقد تفنى كثيراً بجمال شاطئ البحر الأحمر وجباله حتى أنه دعا اصنفاءه الذين يزورونه نهاية كل أسبوع أن يقيموا معه «جمعية اصنفاء الجبل»، فملأوا المنطقة بالبيوت الجميلة وبالشاليهات التي أصبحت فيما بعد تسمى «بالتنادى المصرى للسيارات». وقد كتب هناك مجموعة قصائده التي وقع عليها باسم ناسك جيل عتاقة.

ثم عاد إلى القاهرة في عام ١٩٤٤ حيث تحمل مسئولية المركز الصحفى لمدة ثلاثة أعوام كسب فيها حب كل الصحفيين واحترامهم. وقد كان يحب أن يجتمع بأصدقائه وأن يثير معهم مواضيع شتى، نجد أصدقاء لهذه الاجتماعات في مذكراته: «مذكرات موظف مسكن» و«مذكرات فنان فاشل» و«مذكرات موظف الارشيف»... وهى كتابات جميلة الأسلوب، تجمع بين السخرية وعمق الفكر، وهو يحى لنا فيها فن الحديث الذى ربما نسيناه نحن الآن.

وفي سنة ١٩٤٧ عين أحمد واسم مشرفاً عاماً للسياسة في مصر حتى إحالته على المعاش سنة ١٩٥٤. هذه الوظيفة الجديدة كانت تتماشى مع هذا الرجل الذى يعرف أوروبا كل المعرفة والذى قضى نصف حياته متنقلاً بين الفنادق المختلفة. إلا أن قلة الموارد الخاصة بتشجيع السياسة في وقته كانت تشل حركاته. ومع ذلك فنحن مدينون له بفكرة إقامة مدينة القلم وكذلك بالقانون الذى يحرم استخدام أبواق السيارات بالمدن المصرية!

وقد كتب أحمد واسم أول أعماله باللغة العربية: «النين والإنسان» في جزئين سنة ١٩٢٢، ونشر بعد ذلك في ١٩٢٥ بعض القصائد النثرية، وهو نوع أبى لم يكن مطروقاً في الشعر العربى، وأسمى الديوان «الصدقة المهجورة» ظهر فيه تأثير الشاعرين أحمد شوقى وخليل مطران وكذلك تأثير الشعراء المعاصرين في أوروبا. ثم قدم أحمد واسم مقالات عديدة عن فنون الرسم والنحت وبعض المسائل الفنية المعاصرة: «الظلال» في جزئين، وقد نشر في سنة ١٩٣٦ الأعمال الآتية: (الرسام محمود سعيد) و(جورج الصباغ) و(فن الرسم في الشرق) و(فن الرسم عند إيمي نمر) و(ما هو السبيل إلى فن مصرى؟) ... إلخ.

أما أولى قصائده باللغة الفرنسية فقد نشرها أحمد واسم في جريدة يومية: «مصر الجديدة». ثم ظهر سنة ١٩٣٧ (كتاب نيسان) و«يه قصائده المشهورة: (كما قالت أيضاً جدتي) و(تصيدتان عن الصيف) و(كما قال أحمد كذلك)... و«قصائد أخرى مثل: (وابور الزلط) و(غيار مغم) و(التليفون) و(الوصية)»..

ثم ظهر في «الاسبوع المصرى» عدد خاص سنة ١٩٣٨ يصوى قصائد أحمد واسم التي كتبها في

تشيكوسلوفاكيا، وهى من أجمل القصائد التى كتبها على الإطلاق.

وفى سنة ١٩٣٢ نشر أحمد واسم قصيدة (وقالت زميل كنتك) التى جاءت تقديماً لبعض الأمثال العربية التى أطلق عليها عنوان: (عقد زميل المعجز).

ثم جمع فى سنة ١٩٤١ بعض قصائده القديمة بالإضافة إلى ديوان «ناسك جبل عتاقة» فى كتاب اسماء «الحديقة القديمة».

وفى سنة ١٩٤٢ نُشر عمل ثرى لأحمد واسم بعنوان: (أمين المكتبة الصغير الأستاذ على) وهو يحوى صفحات جميلة أعاد طبعها سنة ١٩٥٣ بعنوان (صور للشاشة). وفى سنة ١٩٤٩ يظهر كتابه (إن النثر للغو) نشر فيه أحمد واسم قصائد جديدة بجانب القصائد القديمة مثل: (عروس المولد) و(قصة مؤثرة) و(الراقصة المصرية) و(موال عربى) و(اصداق)... ثم ظهرت على التوالي مجموعة قصائده التى تحمل اسماء نسائية: (مَلَك) فى ١٩٥١، و(حسنتان) فى ١٩٥٢ و(نوال) فى ١٩٥٢، و(نهى) فى ١٩٥٣، و(سامية) فى ١٩٥٤.

جمع أحمد واسم كل قصائده فى ديوان (صفحات مختارة) سنة ١٩٥٤ فى حوالى ستمائة صفحة، بعد أن ظهرت قبل ذلك بطبعة الحال فى الصحف والمجلات من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ كانت تنشر فى «مصر الجديدة» وفى «الأسبوع المصرى» من ١٩٢٨ وحتى ١٩٤٤ وأخيراً فى «مجلة القاهرة» منذ سنة ١٩٢٨ وحتى وفاة أحمد واسم.

وفى ١٩٥٥ جمع أحمد واسم فى كتاب آخر من خمسمائة صفحة مختاراته النثرية ورواياته، التى كانت قد نشرت فى «مجلة القاهرة» وفى بعض الصحف اليومية الأخرى.

وقد تزوج أحمد واسم للمرة الثانية من سيدة من اصل فرنسى احاطته بكل الحنان والعطف وصالحته مع الجنس اللطيف. وكرمه الاكاديمية الفرنسية سنة ١٩٥٤ بمنحته جائزة أدبية كبيرة هى جائزة Capdeville.

وعندما أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٤ انتقل إلى الإسكندرية، حيث أصيب بأمراض خطيرة مثل الضغط العالى مع مشاكل فى القلب، ولكنه لم يشك أبداً من المرض وظل يستمتع مبتسماً إلى الآخرين وعلى الأخص إلى الكُتّاب الشبان، كما ظل مهتماً بحركة التجديد التى يشجعها وذلك حتى وافته المنية يوم ٢٠ يناير سنة ١٩٥٨.

وقد آمن أحمد واسم بفكرة الحضارة الإنسانية الشاملة التى تضم الجميع دون أية فواصل جغرافية أو غيرها، وذلك يعود للمجتمع الذى كان فيه فى أوائل هذا القرن وهو مجتمع منفتح على التأثيرات الشرقية والغربية على السواء، تتجانس فيه الحضارات القومية لكل الأجانب الذين كانوا يعيشون فيه مع الحضارة العربية والإسلامية. وقد لعب هذا المجتمع دوراً كبيراً فى حركة النهضة المصرية وفى تعول البلاد من الناحية السياسية والاجتماعية وفى صراعها للاستقلال والتقدم.

عرف أحمد واسم كيف يترجم إلى الفرنسية أجمل ما فى الأدب العربى بصوره الرفيعة وبموسيقى كلماته. وقد وضع الشعر العربى فى قالب فرنسى وأوصل أجمل ما فيه من معانٍ ومكانات للقارئ الأجنبى.

وقد مثل أحمد واسم الثقافة الشاملة، المتعددة الجنسيات، وجمع بحق بين عناصر الثقافة العربية والفرنسية والنيلية وعناصر ثقافة البحر الأبيض المتوسط.

حكاية لأجل الكبار

روتها إنجي أفلاطون (٩ سنوات)



كان ياما كان صديقان - حلاق وخباز - اعتزما القيام برحلة طويلة.

فقال الخباز:

- لنأخذ معنا خبزا كثيرا.

لكن يوسف، الحلاق الصغير، لم يكن يرى هذا الرأي، فهو لم يكن يريد أن يظهر بمظهر شيخ عجوز يحمل على ظهره سلة خبز.

عندئذ قال الخباز:

- بالنسبة لي، سوف أخذ معي خبزا كثيرا.

ووضع على ظهره سلة خبز كبيرة، فوق لوح مثبت بهبل.

وبعد أسبوع، صعد الحلاق الصغير، وهو يتظاهر بالتعب، على اللوح المثبت على ظهر صديقه، وأخذ ياكل الخبز وهو يصفر. كان ياكل الخبز لأنه كان جائعا، وكان يصفر لأنه كان ميتهجا.

وذات يوم قال له الخباز:

- ناولني قطعة من الخبز، يا صديقي الحلاق.

لكن الحلاق الذي كان يصفر لم يجب.

والحف الخباز في الطلب، عندئذ قال يوسف:

- لن أناولك خبزا، إلا إذا فقات لك عينا.

وبما أن الخباز كان ولدا طيبا وكان يعرف أن صديقه شرير، فقد تركه يفتأ له عينا... لكي يحصل على قطعة من الخبز ويتمكن من مواصلة السير.

وكان يوسف يصفر بلا انقطاع، وهو يجلس مستريحا على اللوح المثبت على ظهر صديقه. وسار الخباز وهو لا يرى الطريق إلا بعين واحدة.

وفي صباح اليوم التالي، طلب قطعة أخرى من الخبز لأنه كان جائعا ولم تعد لديه قدرة على مواصلة السير.

عندئذ قال يوسف، الحلاق الصغير:

- إنك تأكل خبزا كثيرا... إن تحصل على قطعة أخرى إلا إذا فقت عينك الثانية.. وعندئذ فسوف نحيا معا دائما لأننا أصدقاء. أنت تحملني وأنا أدلك على الطريق.

ورافق الخباز لأن قلبه كان أبيض ورفيقا مثل لب الخبز. وبعد أن فقد بصره، أكل كسرة أخرى من الخبز، ثم استأنف سيره... بينما أخذ الحلاق يصفر وهو جالس على كتفه، لأنهما كانا يريدان الوصول إلى القصر العظيم الذي كان على قمة الجبل.

وعندما أحس الخباز بالتعب، توقف لحظة ليستريح، وأفل على صخرة لوح الخشب الذي كان مثبتا على ظهره والذي كان يوجد عليه ما تبقى من الخبز وصديقه الحلاق.

لكن يوسف، الذي رأى القصر العظيم الذي كان على قمة الجبل، ترك الخباز الأعمى وأتجه وحده إلى غاية رحلتها.

وسالت الدموع من عيني الأعمى المفقوشين. وبينما هو يجهش بالبكاء، سمع صوت امرأة يقول له:

- إذا مسحت عينيك بيديك المبلولتين بالدموع فسوف تسترد البصر.

ويصق الخباز المسكين في كفيه لكي ينظفهما قبل أن يمسح بهما خديه، ثم فرك عينيه بيديه المبللتين بالدموع.

عندئذ رأى أمامه فجأة، ليس فقط امرأة، وإنما أيضا حمامة ولما كان الجوع قد أخذ منه كل مأخذ، فقد قال لنفسه: « لو كان يوسف أن أكل هذه الحمامة ... »

عندئذ قال له صوت أت من شجرة:

- دع هذه الحمامة وأكمل سيرك.

وعندئذ سار الخيـان، الذى كان ولدا شجاعا، لكنه صانف بعد لحظة المرأة نفسها محاطة بفراخ صغيرة.

وإذ استولت عليه الدهشة، قال لنفسه: « إبنى جاثع».

لكن المرأة الجميلة قالت:

- أروحك لا تمس فراخى لأتـنى أحبها لما تمنحنى إياه من بيض.

عندئذ مشى الخيـان الذى كان فقى شجاعا وهو محتم الشعور، تاركا الفراخ التى كانت تحيط بالمرأة الجميلة. وسار ساعات طويلة ولم يتوقف إلا عندما رأى أمام قدميه سطية.

وبما أن الخيـان المسكين كان مرفقا جدا، فقد سقط على صخرة. وعندما تمكن من فتح عينيه، وجد نفسه فى البستان الذى كان القصر العظيم فيه، فدخله ، وهناك ، وجد أن صديقه يوسف قد أصبح حلاق الملك.

ولم يشعر الحلاق بالارتياح لرؤية الخيـان وقد عاد إليه بصره. وقال الحلاق للملك:

- مولاي ، لقد كان هذا الفتى أعمى . وقد استرد بصره. ولابد أنه على صلة بالجان. إن وجوده هنا خطر.

لكن الملك الذى كان رجلا نكيا قال له:

- أنا لا أظن ذلك.

عندئذ أشعل الحلاق النار فى القصر، انتقاما من صديقه.

فقال الملك للخيـان:

- أنت وهدك القادر على إنقاذنا. لقد تمكنت من استرداد بصرك. وإذا فإن يوسـعك أن ترى فى هذه اللحظة الخطر المحقق بنا ، وإلا فإنك سوف تهلك معنا.

وفى البستان، وجد الخيـان الحمامة مع المرأة الجميلة التى تحب الفراخ، وأدرك الجميع سبب حزنه.

وبينما راحت المرأة والفراخ تنظر إليه، هطل وأبل من المطر من السماء السوداء، وأطلقا الحريق الذى كان قد بدأ.

وسالت دموع كثيرة من عيني الخيـان على خديه عندما عرف أن صديقه الحلاق قد مات فى الحريق.

يبدو أن رسالة هذه الحكاية هى أنه لا يجب عليك أبدا أن تحمل على كفتيك إنسانا قامرا على أن يققا عينيك.

فالمرة لا يسترد بصره إلا فى الحكايات التى تروى للأطفال.

نحن لا نعرف الكثير عن هذا الأديب إلا أنه ولد بالقاهرة عام ١٩١٣ من والدين مصريين وأنه تعلم في المدارس الفرنسية بها. وقد قام بنشر أول أعماله الأدبية في القاهرة عام ١٩٣١ وهو عبارة عن ديوان شعري باللغة الفرنسية عنوانه Morsures أى «لدغات» وقد ظهر فيه تأثير وإعجاب بالشاعر الفرنسي بولجير. ثم كتب سلسلة من القصص القصيرة قدمها في مجلة «الأسبوع المصري» أطلق عليها عنوان «رجال نسيهم الله» (سنة ١٩٤٠) ترجمها الناشر الأمريكي هنري ميلر إلى الإنجليزية في سنة ١٩٤٥ ثم نشرت بعد ذلك في فرنسا عام ١٩٤٦ باللغة الفرنسية.

في هذه الفترة عمل قصصى في البحرية التجارية المصرية لعدة سنوات منتقلا بين بورس سعيد والموانئ الأمريكية والإنجليزية، وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية نشر قصصى في القاهرة عام ١٩٤٥ أول قصة له أسماها «البيت الذى سينهار جتما».

ألبير قصيرى

ثم غادر قصيرى مصر واستقر في فرنسا من ١٩٤٥ وحتى اليوم، وبالرغم من أنه لم يعد يعيش في مصر إلا إن كل كتبه التى نشرها في باريس بعد ذلك ما زالت شخصياتها وأحداثها كلها مصرية. وفي عام ١٩٤٩ ظهرت رواية «الكسالى في الوادى الخصيب»، ثم نشر في عام ١٩٤٦ رواية «العنف والتفسيرية» التى استحققت في ١٩٦٥ جائزة جمعية رجال الأدب. وفي سنة ١٩٧٥ ظهرت روايته «مؤامرة المهرجين». وفي ١٩٨٣ نشر قصيرى قصة «طموح فى الضمراء» وهى الرواية الوحيدة التى لا تتركز أحداثها في مصر وإنما في بلد من بلاد الخليج العربى.

كل هذه المناوئين التي اختارها قصصيري لرواياته تبرز اهتمام المؤلف بإخفاء ما يشير القارئ ويجذب انتباهه منذ اللحظة الأولى.

فنعنوان «الكسالى في الوادي الخصيب» على سبيل المثال فيه لأول وهلة التناقض التام، حيث إنه من غير المنطقي أن يعمر الكسالى أى واد خصيب، فذلك يتطلب كل الجهد وكل العمل.. وكل عناوين كتبه تبرز فلسفته وحببه «للفانتازيا» وهو التعبير الذي كثيرا ما نجده في كتاباته.

وقصصيري أديب ملتزم بقضايا الناس. وهو يهاجم هذا البؤس العام بكل قوته حتى أنه يعطينا له صورا قاسية تكاد تدمي قلوبنا، وصحته هنا. مثل الأديب الفرنسي سستانفال، هي أن الرواية تماثل المرأة، فهي تريتنا صفاء السماء من ناحية ولكنها تريتنا كذلك الطريق المظلم. وهكذا تكثر في روايات قصصيري الصور البائسة وعلى الأخص في رواياته الأولى. أما بعد ذلك فقد اكتشف الأديب دور النكتة التي تضحك الناس رغم قسوتها وذلك ما سنجده في رواياته الأخيرة.

وقد اختار قصصيري أن يخفى بعض القموص على كتاباته سواء من حيث الزمان أو من حيث المكان، فتركنا لا نعرف بالتأكيد أين تقع الأحداث ولا في ظل أى حكم؟ وكان البلد مجرد ديكور هام لهذا البؤس وهذا الشقاء الذين يحاربهما في كل رواياته. ولكن الشخصيات التي يقدمها قصصيري في رواياته تذكرنا بشخصيات أندريه سالور الفرنسي الذي يبرز بها عظمة الإنسان وعط الآلام وكذلك حب الإنسان لأخيه الإنسان بالرغم من كل ما يكابده من عناء ووحدة قاسية.

ويتبين من قراءة رواياته المختلفة أن محور اهتمامه يتركز في تصوير الفقر والحاجة، وعلى الأخص في المرحلة الأولى من كتاباته، ونحن نرى فيها شخصية مثل «سيد كريم» وهو يؤكد في «رجال نسيمهم الله» وعلى لسان قصصيري بالطبع، أن العالم لا يحتاج للأشياء الكبيرة.. «فالرجال يقرصهم الجوع... والجوعى لا يفكرون إلا في الخبز». وكل ما يتعدى ذلك ليس إلا جنونا وخرافات.

إن قصصيري لا يقدم بالتالي أية إيديولوجيات أو نظريات فلسفية ماركسية أو غيرها. كل ما يحاول أن يبرزه هو هذا الفقر الملح الذي يحيط به والذي لا يتأذى إلا بالثورة العارمة.

ويمكننا أن نميز في كتابات قصصيري بين فترتين منفصلتين، الأولى خاصة بالأعمال التي ظهرت حتى عام ١٩٥٥، والفترة الثانية رواياته الأخرى التي نشرت بعد ذلك. إذا كان قصصيري يهاجم الفقر في الروايات الأولى، فقد اختار في الروايات الأخرى أن يهاجم السذاجة الإنسانية وأن يقدم النكتة وكأنها السلاح الذي اكتشفه للثورة على الأوضاع، وذلك ما سبق أن اكتشفه هوميير منذ قرنين من الزمان.

في الفترة الأولى قدم قصصيري شخصيات تبرز رؤيته المظلمة للأشياء، فهو يثور ضد الظلم والظلمين وتأخذ رواياته دور التحريض والتبشير بالثورة، فالناس لم يعوخوا في مرحلة اكتشاف بؤسهم والرضا بما قسم الله لهم، بل بدأوا يتساقطون عن السبيل، ووعبر شفتور عن ذلك في إحدى قصص «رجال نسيمهم الله» حيث يقول:



الہیر قصیری

كل ذلك يفسر لنا عدم اهتمام قصصيرى بأية أخلاقيات أو مثل. إنه يرفض كذلك إصدار أى حكم على الأشياء أو على الأشخاص طالما يبرز العالم تحت وطأة هذا الظلم وهذا الفقر.

إلى جانب ذلك يقدم قصصيرى شخصيات هامشية فى روايته «كسالى فى الودى الخصيب»، ولكنهم هنا لا يتوحدون بعمل هذه المهنة وهذه الأتقال على اكتافهم، بل على العكس من ذلك، فهم لا يشكون الفقر والموت أو نقص الغذاء أو الكساء.. وهنا تبدأ هذه «الفانتازيا» التى ستسود فى كتابات قصصيرى بعد ذلك.. هذا هو ما يصوره الفنان ميمى، إحدى شخصيات الرواية، حيث يصف هؤلاء الكسالى:

«الفن وحده هو الذى يهمنى، لذلك فاسترتك تهمنى جداً. إنكم فنانون على طريقكم. إن الناس لا يدركون هذا الجمال الذى يشع من الكسل. إنكم لعائلة فريدة»

لكل ذلك تكتسب هذه الشخصيات الغريبة الصفة الأسطورية ويكتسب الكسل أيضاً دلالة الرمزية، فهو الأداة التى يستفهمونها للمهرب من الواقع المرير، أى من فكرة الموت الذى ينتظرهم. والكسل هو بمثابة الجدار الذى يحميهم من الخارج ومن أخطاره الضخمة. وبين قصصيرى وبواسطة هذه الرواية أنه مازال فى مرحلة هذه الثورة السلبية التى يعطها هذا الكسل الأزل، وإذا كان هناك من يعلم بالخروج من المنزل والعمل، فهو يعلم بالعمل فى المصانع حيث يشعر المرء بوجوده مع مخلوقات أخرى تشبهه وتشاركه أحلامه ومخاوفه.

«إن سراج لا يرى أى عمل جدى إلا فى جو الآلات. فقد كانت لديه فكرة رومانسية عن إدارة المصانع وكان

دلم أفهم شيئاً فى أول الأمر.. ثم حاولت أن أفهم. من عمق هذا البؤس، فسمعت وكان ثورة هؤلاء الكناسين قد رفعتنى إلى أعلى كما استطنتى شجاعتهم قوة كبيرة وزدته فى قلبى حب الحياة».

أما قصصيرى الذى يظل طوال اليوم ينتظر إلى الشارع وإلى المارة فهو يكتشف كذلك أن الصراع هو الذى يشكل الحياة (وذلك ما اكتشفه الأديب الفرنسى البجير كامو):

«فالحياة عندي معنى الصراع، الصراع الآن وإلى الأبد، مصاربة هذه القوى الغامرة التى تسمح بأن يستجدى أبناء الشعب فى الشوارع وأن يقبلوا هذه العبودية التى لا تكاد توفر لهم، قوت يومهم.. إنى العن هذه الأحلام الثقافية التى ملأت حياتى بالأشباح. الواقع الاجتماعى هو الوحيد الذى سيشكل كل اهتماماتى منذ اليوم».

ورسب هذا البؤس السائد، يبدو بصيص من الأمل على هيئة طفل صغير، رمز الظلم الفادح كما أنه يمثل فى نفس الوقت البراءة الكاملة، ذلك أن المستقبل بيديه وهو الوحيد الذى سيثقل للناس.

«انظروا إلى هذا الطفل الذى يبكى. إنه لابد يشعر بالبرد لأنه عار تحت هذا الشوب الخفيف، إنه لم ياكل شيئاً منذ الصباح ولكنه يعمل كل المصبرات. إنه ساحر الفس. سألت نفسي وأنا يائس فى كنانى: من الذى سينقذ الطفل؟ هو الذى سينقذ نفسه، فهو لن يقبل هذا الميراث الثقيل من البؤس، سوف تكون له نراغان قويتان يدافع بهما عن نفسه. هذا هو ما ييشرو به الجو من حولنا».

معجبا بالعظمة التي تنبثق من العمل الجماعي العظيم الذي يقوده ملايين البشر، ومع ذلك، عندما يهرب سراج من البيت لتحقيق أحلامه، فهو يسقط في الشارع صريع هذا الكسل الذي اعتاده طوال حياته، إذا فالنتيجة التي توصل إليها قصصى واضحة تمام الموضوع. فالعمل ليس هو الحل، بل يجب أن يعيش المرء في هذه «الغانتازيا» التي يبشر بها ابتداء من هذه الرواية الغريبة.

وتأتى بعد ذلك الفترة الثانية من فكر قصصى وهى تتميز بهذا الحل العجيب الذى يبدو وكأنه مقتنع به كل الانتعاش ولكنه بالطبع يدخل فى إطار هذه «الغانتازيا» التي تتمتع بها هذه الفترة من كتاباته. فهو يبدو وكأنه يشجع الناس على ممارسة «الشحاذة»، فالشحاذ لا يملك شيئا بالطبع وهى لا يضاف أحدا بالتالى ويعيش سعيدا مطمئنا. لذلك قدم لنا قصصى شخصية «جوهرة» وهى الشخصية الرئيسية فى رواية «شمازون» ولكنهم متعجرفون، حيث يترك جوهرة عمله كاستاذ فلسفة بالجامعة ليمارس الشحاذة هربا من هذا القلق الذى يكاد يصمره.

«أن تعيش شحاذا، هذا هو طريق الحكمة» إنها حياة بدائية بدون أى ضغوط. جلس نور الدين يحلم بسماحته لو أصبح شحاذا حرا ومتجرفا حيث إنه لم يملك فى هذه الدنيا شيئا يخاف أن يفقده.

هكذا قد يتحسر الناس، حسب رأى قصصى، من شعورهم بالذلة والفقر عندما يصمّون باللامبالاة التى ربما تقودهم إلى الشجاعة وإلى القيم الجميلة كالحق والكرامة، وهى تشكل كل ما تصبو إليه الإنسانية.

وفى هذه الفترة من كتابات قصصى، يظهر الحل الحقيقي الذى يطالب به، فهو يؤكد أن الضحك أو النكتة يعتبران الأداة الفعالة التي يمكن أن تهزم السلطة ورجالها. لذا يتفقد «كريم» سوارع المدينة التي لم يعد يظهر فيها الشحاذون بأمر الحكومة، فيجدما وقد خيم عليها اللام والحزن مما غير شكل المدينة وأصبح عليها جوا كئيبا. ويرى كريم أن هذه الفكرة ما هى إلا فكرة مسجونة تماما وكأنهم يريدون أن يخلصوا الصحراء من كل رمالها!! ثم يرجع قصصى إلى موضوع العمل ويقدمه بصورة هزلية. فهذا الذى يسبق كريم ويلخذه بدوره عند الحلاق ليس إلا حمارا!! وهذا شيء طبيعي فالحمار يستحق كل الاحترام لأنه عامل منتج فى هذا البلد أكثر من كريم نفسه! أما كريم فقد اختار أن يصنع طائرات من الورق يطيرها للأطفال لكي يرحبوا بها وهى سعيد كل السعادة عندما يرى السماء تطير فيها هذه الطائرات الخفيفة الجميلة المسالة، أما هيكل، شخصية أخرى فى نفس الرواية «العنف والسخرية» فهو يمضى وقته فى البحث عما يفسد فى أعمال الناس... وهكذا يصبح عمله أخطر عمل تخافه الحكومة وتخشاه أكثر من كل أنشطة الثوار.

وفى رواية «مؤامرة المهرجين»، يشترك مديحت فى مؤامرة ضد الحكومة ولكن لأسبابه الخاصة، فهو لا يهتم بالسياسة مطلقا ولكنه يحاول أن يجد التسلية وسط حياته الفارغة، وهى ضابط الشرطة «رزق»، فهو معجب كل الإعجاب بهؤلاء المهرجين حتى أنه يقدم استقالته احتجاجا على ما تقوم به الحكومة من إجراءات إزاحم.

يستخدمون الأمثلة الشعبية المعروفة لكل الشعب: «القرد في عين أمه غزال» «علمناهم الشجاعة سبقونا على الأبواب».. إلخ مما يميز لغة قصصى المصرى عن اللغة الفرنسية التى يستخدمها أى أديب فرنسى.

وإذا كنا نستشف أن البلد الذى يحدث فيه كل ذلك هو مصر التى مازال قصصى متعلقا بها رغم ابتعاده عنها، فإننا نرى بوضوح أنها تعتبر رمزا للعالم أجمع، عالم يسود فيه الفقر والظلم، عالم يشور فيه الناس ضد هذه الأوضاع المهينة حتى يكتسبوا الكرامة والعزة والسعادة. لذلك كله يمكننا أن نسجل أن فن البير قصصى خليط من الواقعية ومن حب الناس، من روح النكتة المصرية ومن الشاعرية المؤثرة.. وهو فن سيدوم إلى الأبد لأنه يصور الدنيا بكل موضوعية وبكل شفافية تؤثر على القارئ فى كل زمان وفى كل مكان.

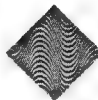
ومن اليسير أن نكتشف أن عالم قصصى عالم للرجال فقط. فالمرأة تكاد لا تظهر فى رواياته إلا وكأنها مجرد مخدر يتعاطاه الرجل لكى ينسى مشاكله. لذا ينسى قصصى أن يمنح المرأة قلبا أو عقلا أو أخلاقا، حتى مؤسسة الزواج فهو يظهرها وكأنها من مستلزمات الوجاهة فقط.

هذه «الفانتازيا» تظهر فى أسلوب قصصى وكذلك فى أسلوب شخصياته كلها. وقد اكتسب الأديب روح النكتة التى يشتهر بها الشعب المصرى حتى فى أحلك الظروف، هكذا يكتشف الناس أن «برغوت» الذى انتخبوه ليمثلهم ما هو إلا حمار!! وحتى الأسماء التى يختارها قصصى لشخصياته، فإنها تبخل فى نفس الإطار أمثال «جحلش» و«خيشة»، و«صاروخ» و«أبو النوم» و«سفروت» و«سليمان العبيطه» و«أرنبه»... إلخ إلخ.. وهم جميعا



كشاف إبداع لعام ١٩٩٦
سينشر فى العدد القادم يناير ١٩٩٧

التحرير



الجوع

عندما يجوع المرء ساء.. بعد أن يكون قد صاغ
وهوده المرء فى إيقاعات سونيتات فاهشة..
يبسط إلى الشارع مصائباً تعاسته،
ويجد لأهشائه الجائعة شيئاً قابلاً للذوبان.

ما أبعد المرء عن تحركات المشاعر والأعلام والأوهام،
فالمثل الأعلى آنذ هو الخبر المؤرخ،
ولا يعود المرء رافئاً فى البصق على البورجوازيين
العابسين
ولا فى التحرش بمؤفرات بناتهم الفاتنات.

فمشهد الحلوى الجميلة فى محال الحلوى

يمنع معدتك لذات زهيدة،
وسرعان ما ينسى المرء لوسيل ومارى.

ودون أن ينخدع بعد بالحسنات المستحيلات
يحلم القلب.. الذى صرخته رغبة متضجرة —
بالنكبة المحبوبة لحساء ملائكة.

(١٩٣٣)

ت : به . س



قتل الحلاق زوجته



هذا هو ما حدث فى «الزقاق الأسود»

توقف «شفتور» السمكرى عن إصلاح إبريق الحمام وجلس يلفكر فى هدوء. ولكنه لم يذهب بعيداً فى تأملاته، فحياته كلها كانت هنا فى الدكان وعلى مقربة منه. وأما حياة ممة لا تزينها أية أحلام. لذلك كرهها واختار أن يفكر فى شيء آخر. ركز تفكيره أولاً فيما يشغل الناس فى الحارة بأكملها على هذا السؤال المحير: كيف شرع «سعدى»، الحلاق المتجول، فى إعطاء السم لزوجه؟ ولكن تفاصيل هذه الجريمة الشنعاء كانت تنقصه، فالمسألة كلها غامضة كل الغموض. ألم يقولوا إن البرليس قام بالقبض على بعض زبائن المسكين «سعدى» لمعرفة مسئوليتهم عن الحادث كل حسب درجة علاقته بالحلاق؟ وقد اعتبر أقوال أحدهم، «هاورسى»، صاحب المطعم الشعبى، اقوالاً مثيرة إذ حكى أنه قال للحلاق فى يوم من الأيام:

— يا سعدى يا بنى، الرجل الذى يستطيع أن يتخلص من زوجته سيخل الجنة ولا ريب.

هذه الكلمات وإن كانت تنم عن الحكمة إلا أن الحلاق قد فسرها تفسيراً خاطئاً. وعلى العموم فليست هناك أية جنة الآن يمكنها أن تقبل سعدى بها. إزاء هذه الأقوال، اضطرب البرليس أن يحتفظ على سعدى فى السجن شأنه شأن قاتل عادي.

— مسكين انت يا سعدى! (قال شفتور لنفسه فى حسرة) لن أجد الآن من يخلق نقى بمهارة مثلك، ويرغيف العيش الوحيد الذى كنت أعليه لك شئاً للحلقة! ماذا يكون مصيرنا لو أن كل الرجال الذين يشبهونك دخلوا السجن مثلك!

ولما كان لم يسبق له أبداً دخول السجن، جلس شقثور يتسائل عن نظام السجن وعن الآلام التي يتحملها السجين وأهمها الوحدة القاتلة. لم يكن لديه فكرة محددة عن كل ذلك، لذا كف عن الاستنتاجات وشرع ينظر إلى الحارة.

كان عمود النور رقم ٢٢٩ الموجود أمام الدكان يضيئ بعضاً من نور الحكومة على الحارة يقف أحياناً أحد المارة وهو في طريقه للبيت بوجهه الباهت وسط هذا القبس من النور حتى يتأكد من أنه ما زال حياً أو لينظر للمرة العاشرة إلى قطعة النقود التي أعطاهم له «صاروخ» القهوجي. وكان هناك أيضاً بعض الكلاب الضالة تحوم في الحارة ويظهر للعيان جوعها وهزالها ومرضاها، كما كانت هناك دائماً امرأة تسب أولادها بصوت جهوري حتى يسمعها الناس ويعلموا أنها تهتم بتربيتهم. وكانت القانورات تسود في الحارة وسط كل هذا وفي كل مكان.

ما أقسى حال الفقير عندما يفاجئه وقت الفراغ لذلك أراد شقثور العودة لعمله ولكنه رأى، في نفس هذه اللحظة، الطفل واقفاً عند باب الدكان وهو يحمل تحت إبطه حزمة من البرسيم اشتراها لثوه من السوق. ظل الطفل ينظر إلى أبيه بعين حزن عميقة ويمتأب شديد وكأنه يريد أن يذكره بشيء هام.

- ماذا أحضرت يا بني؟

- هذا البرسيم سيأكله الخروف يا أبي

- أي خروف؟

رغم أنه كان على وشك البكاء، بلع الطفل دموعه وشرح لأبيه الذي حطمه البؤس والمصير القاسي.

- خروف العيد يا أبتاه، هاإذا اشتريت له البرسيم. لم يبق إلا أن تشتري أنت الخروف.

كان الولد قزراً ولكنه كان جميلاً وهو عار تحت ردائه الذي يشبه لونه لون الأرض، تنطق كل قطعة من جسده بالحزن.

نظر شقثور إلى ابنه مشفقاً ولكنه ظل صامتاً. لم يبق في عقله الحائر مكان لآلم جديد، ولكنه شعر بالأسى فقد أدرك أن هذا الطفل، معه ولحمه، ظهرت عليه علامات البؤس الحقيقي الذي لم يره حتى الآن والذي سيبقى مرتبطاً ببؤسه هو. إلى متى؟ سيكبر همه معه حتى اليوم الذي سيضطر فيه لتقاسم هذا الفقر مع ابنه هو، فإلتسان لا يمكن أن يتحمل وحده كل هذا. إن سلوى الفقير الوحيدة هي ألا يترك بعد موته أطفالاً فقراء.

- العيد ليس لنا يا بني، فنحن فقراء.

يكي الولد بكاء مرأً وقال :

- مالي أنا؟ أريد خروفاً.

كرر شقثور جملة :

- ما نحن إلا فقراء

- ولماذا نحن فقراء؟

جلس الرجل يفكر قبل أن يجيبه. هو نفسه بعد كل هذه الأعوام، لم يكن يعرف الإجابة على هذا السؤال. فهذا الحال يرجع إلى قديم الزمان، حتى أنه لم يكن يذكر كيف بدأ. ظل يقول لنفسه إن فقره هذا لم تكن له بداية حيث إنه يرجع إلى ما قبل نشأة الإنسان، وقد تملكه منذ مولده دون أية مقاومة منه لأن هذا الوضع كان مكتوباً عليه وهو ما زال في بطن أمه.

كف الطفل عن البكاء وظل ينتظر التفسير. كانت دموعه مثل كل دموع الأطفال الفقراء الذين تخدعهم الحياة وتودى بأحلامهم.

- اسمع يا بني، اجلس في ركن من الدكان ودعني أعمل. إذا كنا فقراء يا بني فهذا لأن الله قد نسينا.

- الله؟ ومتى سيذكرنا يا أبي؟

- إذا نسي الله أحداً يا بني، فسيمناه إلى أيد الأبدین

- سأحفظ بالبرسيم بالرغم من كل شيء.

أخذ الولد حزمة البرسيم ووضعها في ركن من الدكان وجلس بجوارها ثم عاد للبكاء لأنه طفل صغير ولأن هذه هي طريقته الوحيدة للثورة ضد هذا العالم. هكذا أدرك أنه وحيد في هذه الحياة وأنه تحيطه أمور غامضة مخفية.

عاد الرجل إلى عمله وقد المته رؤية هذا الوجه الصغير الذي تغطيه الدموع. ولكن ما جدوى عذابه هو أو عذاب كل الناس؟ المهم هو ألا يتألم الطفل بعد الآن. ألحت عليه هذه الحقيقة الهامة. من الذي يمكنه أن ينقذ الطفل؟ ظل الرجل يفكر وهو يعمل، يفكر في الموت وكأنه الخلاص الوحيد. لذا تمناه لنفسه ولزوجته ولأبنائه ولكل سكان العارة.

مر الشاويش «جشش» في هذه اللحظة وهو يتمخطر بعظمة كعامة. وقف الشاويش أمام الدكان وألقى نظرة على الرجل وأبته. خلق هذا الرجل ليكون جليداً؛ فظفرتة تتم عن السداجة القاتلة. ظل واقفاً بردائه الصوفى الخشن الأسود وكأنه حيوان قوي مقزز، كان الجو بارداً. سكنت الصبي عن البكاء وأحس بالخوف إذ أن هذا الشرطي قد ظهر فجأة وكأنه ليل ثان وسط الليل الغامر. أحس الطفل بالاختناق وفكر في أمه لأنه كان ينشد بعض الدفء وأغلق عينيه وكأنه يهرب من المصير الأسود الذي يتهدده. أما حزمة البرسيم فقد تمددت تحته وخيل للطفل فجأة أنه يرى خروفاً جميلاً وسميناً لا يملكه أحد، خروفاً طليقاً مثل الكلاب الضالة والقطط التي تعيش في العارة.

سكنت شفتور سكوتا مربيا وهو يتناقل عن وجود الشاويش. فهو مازال يفكر في أمر هذا الحلاق لماذا أعطى سمعي السهم لزيجته؟ يلح عليه هذا السؤال وكأنه وحده سبب كل المصائب، لقد علمته جريمة الحلاق أين يمكن لبذ الإنسان أن

تصل وائ الجرائم يمكنه أن يقترب «هاهو الرجل يقتل زوجته، لماذا؟ لابد أن سعدى يعلم السبب، سأزوره يوماً في السجن وسوف يخبرني عنه» أما الآن، فلم يعد يفكر في شيء، لأنه ما زال ينتظر وكذلك الشاويش جحش الذي ينتظر شيئاً لا يعلمه أحد. انزوى الطفل في ركنه فوق حزمة البرسيم في الوقت الذي زحف فيه فأر صغير بجوار الحائط. هم الشاويش بالكلام ولكنه شمر فجأة بالفتيان وكأنه شم رائحة كريهة. لاشك أن هذا الشعور يعود إلى هذا الحزن الذي خيم على هذا الدكان والذي تعدى كل الحدود. أما عامود النور رقم ٣٢٩ فقد ظل ينير المكان دون أي اعتبار للمستفيدين منه.

سريعاً ما تمالك الشاويش نفسه فلم يكن عاطفياً أبداً بل إنه اقتنع أن ضعفه هذا يعود إلى الإرهاق فقد تشاجر ليلة الأمس مع نفر من جامعي القمامة في الشوارع وقفوا يطالبون بحقوقهم في ألا يموتوا جوعاً. اعتبر تدخل الشاويش في هذا الأمر شيئاً يستحق عليه الثناء. ألم يضرب بخولته عدداً كبيراً من هؤلاء الكناسين؟ لا يمكن أن يقوم أي رجل بعمل أكثر إجلالاً لذلك لابد من أنه سينال جزاءه بالترقية في عمله. لماذا يضطرب إذاً أمام منظر هذا الدكان؟ لم يعد يفهم شيئاً. بدا في التفتيح في كل مكان حتى وجد ضالته في حزمة البرسيم. فابتسم وقال :

– هكذا يا شفتور يا والدي اشتريت البرسيم لتفري به الخروف! اتظن أنه مثل الفار يقع في المصيدة؟ أقسم بشرفي أنك جنت يا رجلاً!

أفزع صوته الصراخ التي كانت تمشي في الدكان إلى جهورهم. بعض الألوان الحديدية المشقوقة كانت تبرق في الظلام حيث إن ضوء العامود المقابل للدكان هو وحده الذي ينير المكان.

وقف الشاويش أمام الباب وبس هذا الضوء؛ أما شفتور فقد ظل صامتاً. إنه لا يريد الكلام مع هذا الرجل فقد كان يعرف مدى قسوته، كما أن الكلام سيعطله عن عمله وهو يريد الانتهاء من إصلاح ما بيده حتى يتمكن من العودة إلى داره. كان الجو قارساً وعلى الأخص بالنسبة لهذا الطفل العاري اللهم إلا من هذا الجلباب. بالقسوة هذا الزمان! لذلك لم يقو شفتور على شيء وأحس وكأنه يحمل هذه اللبلة ثقل حياته كلها على كتفيه. إن مساله البرسيم والخروف هذه قد تعدت حدود تحمله. لذا ظل يفكر في الطفل. أما بالنسبة له، فلم يعد للعديد أي معنى «إنهم يتحدثون عن العيد ولكن في الحقيقة لم يعد هناك عيد. لماذا قم سعدى هذا السم لزوجته؟ هذا ما يجب أن يشغل الناس! أن يكون هناك عيد طلالاً لم نعرف لماذا قتل سعدى زوجته؟ هكذا عاودته جريمة الحلاق المتجول. بعد أن تعدى كل هذا البؤس واجتهد في التفكير في هذا الشأن. نهره الشاويش :

– إن تجيبني يا حيوان؟

أدرك السمكري أهمية امتثاله لهذا اللعين الذي يمثل السلطة.. فعنده ما يكفي من مشاكل. نظر إليه نظرة منكسرة وأجاب بصوت كله أدب!

– نحن خدامك يا شاويش جحش! اسمح لي أن أخبرك أن تشريفك لنا قد زاد من قيمة هذا المكان.

هذه التحية التي قالها بصوت يثير الشفقة زادت من كآبه هذا الدكان فثالثتهم كانوا يعيشون لحظة لم يعوها يؤمنون فيها بشئ.

الشاويش جلشش يجسد القسوة الكريهة، القسوة في خدمة السلطة على هذه الأرض، القسوة التي يدفع الناس ثمنها، فهي لم تعد ملكاً له لأنه باعها لأناس أكفا منه يستخدمونها لإذلال وتعذيب جموع الشعب المطحونة. لم يعد فعلاً مالكا لها فقد كان من واجبه أن يسوقها ويوجهها حسب الإرشادات التي لا تتسم إلا بالفتاكة.

كانت المدينة زاخرة بمخلوقات عديدة لاصلة لها بالمكان ولا بالأضواء. فهم يعيشون وسط هذه الأنوار وكنائهم ظلال يملؤها الخوف. ينظرون إلى هذه الأشياء الجميلة بعين الحيوانات التي لا تفقه شيئاً. كانوا يحملون معهم أحياء هم المطحونة ويؤسهم المنفر، كنت تراهم وكنائهم جروح مقياة. إذا طردهم الناس فهم يصرون على البقاء هنا، يجذبهم في هذا المكان الساحر بسبب صبارم وكاف هو الجوع، وهو الشيء الوحيد الذي يفهمونه جيداً. كان عيدهم كبيراً حول المطاعم والاماكن التي يتناول فيها الناس الطعام. فالأكل هو كل شيء بالنسبة لهم لا يريدون غيره ولم يحملوا منذ اجيال عديدة بأى شيء آخر. كانوا أجساداً بلا روح. أما المدينة فكانت تنن من قتلهم ومن رؤيتهم وكنائهم يمثلون لها الندم المتخصل في هذه الأرض. ومع ذلك فهم لم يطلبوا الموت، بل هم يطلبون قطعة من الخبز من هؤلاء الذين يتمتعون بكل شيء. كانوا يدعونهم إما شحاذين وإما لصوصاً تبعاً لدرجة تصميمهم على مواصلة الحياة.

إنهم الآن في أعلى شارع فؤاد الأول ويجانب محل لأحذية السيدات على وجه التحديد. إنهم مجموعة من كناسي الشوارع يلتمسون بعض الراحة في انتظار وصول الإخوة الذين سيتأربون معهم العمل، كانوا ملتصقين ببعضهم بجوار بعض، لا لكي يحصلوا على قليل من الدفء ولكن حتى لا يزغوا الآخرين. هؤلاء الكناسون كانوا أكثر الناس بؤساً في العالم، وإذا كانوا عادة صامتين إلا أنهم الليلة يشعرون بأن حياتهم لم تعد مألوفة. شيء ما يحركهم ويجعلهم يتكلمون ببعض التصميم، لذلك فاليرم أصبحوا يشبهون المخلوقات الأدمية حقاً. هل هذه هي بداية يرجي أن يصبحوا بعدها رجالاً بمعنى الكلمة؟ فقد ظهرت عليهم بشارات الثورة وكنائهم بلوغ جديدة تزرقهم بعض الشيء وتطالبهم بأن يحملوا بحياة أفضل. لم يدركوا إلى أين تأخذهم هذه الأحلام فالطريق طويل وهم يرتعشون الآن في أوله؛ لأن سيقانهم ترتعد ويعيونهم كذلك قد تعودت على الظلام من كثرة ما مرت عليهم أيام ساكنة بالحرقة.

هاهم على الإفريز وكنائهم قد تجوا أخيراً من بلد التهمتها المجاعة، يرتدون ملابس جديدة ولكنها ملابس موسم آخر، فهي مصنوعة من قطن خفيف وقد أهدتها لهم الإدارة المسؤولة في منتصف ديسمبر، ومنهم من كانوا حفاة القدمين. ولما كانوا يشعرون بالصقيع والبرد فقد بدأوا يسطلون الواحد تلو الآخر بطريقته الخاصة. كان أحدهم أحياناً يحرق ورقة ويشعلها ثم تخدم بعد أن تملأ الجوب بحرارة وفتية وتظهر وجوههم الأدمية المخيفة. كنت تراهم مجتمعين وسط هذا الشارع النظيف الذي يسود فيه التمدن، مما يحثك على الصراخ وربما على طلب النجدة، أما هم، فإن هذه اللامبالاة التي تحيطهم من كل جانب كانت تدمرهم تدميراً إذ كانوا وجاهم هنا ضد هذه السلطة القوية التي جعلت من كل منهم عبداً وجرمتهم

من دورهم كمخلوقات انمية وجعلتهم جميعا مخلوقات من الدرجة الثانية. لم يكونوا فى انتظار أى مساعدة من أحد ولم ينصتوا إلى أى صوت غريب فهم لا يسمعون إلا صوت ثورتهم الخافت.

كانوا كانوا يتألمون على أنفسهم رغم أن مشاويراتهم كانت تصطبغ بالحرص والالم. هكذا كانوا يتألمون لتحقيق ثورتهم وهم مترددون، يحكون أجسادهم بحركات واسعة ويصقون بهدوء. شارع فؤاد الأول، فى هذا الموقع، قد امتزت سماته بهذا الجمع لم يظهر بمظهر جميل، بل بالعكس، فهم يثيرون الأسى، أما الشارع فكانه يريد أن يتخلص ويأى شئ من كل هذه الحثالة، فكل ما فيه يشير إلى عصبية: فالركبات الكهربائية كانت تترنح بصوت عال، وفى الجانب الآخر من الشارع انزلعت فى المقى مشاجرة صاخبة.

أما العصبية من مدرسة الشحاذين فقد كانوا يضايقون المارة كما كانت الآتريسيات تجرى مسرعة بحمولتها من المخلوقات والأحلام. وكانت هناك رغبة ملحة فى إيجاد راحة للذهن والبال. لذا كان لابد وأن يموت هؤلاء الرجال، فالمدينة كلها تريد أن تتمتع بهدونها المخجل.

أما الكناسون، فلم يكونوا مبركين لفظاة التأثير الذى يسببه وجودهم فى الشارع. إنهم أمروهم بكنسه وهو بالنسبة لهم خطر مبهم رغم أنهم خدامه المطيعون، لم يتصوروا كيف يكون الشارع بدونهم وتكسوه القاذورات ولم يدركوا فضلهم عليه وإلى أى مدى كان مدينا لهم بنظامه وجماله. أما الليلة فقد كانوا مصرين على عمل أى شئ، لكيلا يموتوا جوعاً.

تجراوا لأول مرة فى تاريخ حياتهم، بل ظنوا أنه يمكنهم أن يتجروا ويظهروا شكلاً من أشكال المالية. هكذا راودتهم هذه الفكرة المجنونة، التى قد تعد كلاً، أن يطالبوا بحقهم فى حياة أفضل. فالقروش الثلاثة التى كانوا يتقاضونها يومياً لم تكن تكفى لمعيشتهم ولا حتى لوتهم. لذلك طالبوا بزيادة قدرها نصف قرش فى اليوم. كانوا يظنون أن ثلاثة قروش ونصف يومياً ستسمح لهم بحياة انهم. كانت فكرتهم هذه هى مرانهم الأسمى وقد ظنوا فى انتظار تحقيق هذا الهدف دون امل كبير ولكن بنظرة كلها تصميم. لن ينهى حالة القلق هذه إلا وصول الغشت بدرجته وهو الذى اختاره لنوصيل مطالبهم للمستولين وهوالذى سيأتى الليلة بالرد. ولكنهم لم يثقوا فيه ثقة كبيرة لأنه يمتنع مركز اكبر وينتمى إلى طبقة أخرى، طبقة الطفافة، بأرائهم الخاصة عن الإنسانية. لذلك قرروا فى حالة عدم نجاح مساعيهم أن يتركوا له. ولتهم وكذلك أدوات الكنى وكل الشارع.

فليكنسهم وحده هكذا صاح أحدهم وهو يتصطب واقفاً، تتحدى ملابسه كل تواضع الجمال التى يعرفها سكان المدينة. فلم يجد هذا الكناس فى ثورته ضد هذه الحل الخفيفة إلا أن يرتدى فوقها «ملاية» روجته! كان قد وفى توفيقاً كبيراً لدى زملائه الذين يعتبرونه قاندهم. الحق يقال فإن هذه العقلية الجديدة عند الكناسين كانت ترجع إلى جسارة هذا الرجل فقد كان يحب الاقفال ويحترق السلطة ويؤمن بأن واجب الإنسان أن يأخذ حقه بنفسه. هذا هو «ندرس الذى تعلمه من فقره المدقع. كل جزء منه يطالب بحياة افضل وهو يحس إحساساً واضحاً بمصيره ومصير ولذاته. كان هو الوحيد الذى يمكنه

الحركة بيسر بالرغم من وضعه الخائق. لقد وضع جميع هؤلاء الرجال الخائفين كل آمالهم في هذا الرجل فهو يبدو وكأنه يمتلك القوة التي سوف تهزم جلاذيتهم. أخبرهم :

- هاهو قد وصل

ثم خلع ملابته ووضعها حول وسطه مثل الحزام فقد كان يريد أن يتحرر من كل القيود فالمعركة قادمة.

وصل المفتش على رأس مجموعة الكناسين الأخرى. وقفوا جميعاً أمام محل الأحذية. أعطى الرجل ذو الملاة الأمر لزملائه بالوقوف لمقابلة المفتش الذي كان يمسك الدراجة بيد ويمسك بالأخرى عصا رفيعة ويبدأ بإعطاء الأوامر. ولكنه أدرك بسرعة أنهم لن ينصاعوا له لأنهم ينتظرون شيئاً آخر فتوقف للحظة حتى اقترب منه الرجل ذو الملاة وهو يبدو كبيراً ومنبسطة وكأنه موج البحر الهائج فهو جاهز للمعركة. سال المفتش :

- ماذا فعلت لنا؟

لم يجبه المفتش بل استند على دراجته وغاب في صياغة خطابته الذي اراده قصيراً وقوياً. فهو لم ينس أنه يمثل السلطة وأن قوة كبيرة لا مثيل لها تحمي من أى خطر. لذا صرخ فيهم قائلاً:

- اسمعوا جيداً. كرد على مطلبكم، طلبت منى الإدارة أولاً أن أخبركم انكم مجموعة من الشواذ وأن موقفكم هذا الذى يخالف الوفاء سيجلب لكم أقسى العقاب. فقد ارتضت الإلحاح منذ أقل من شهر أن تجيب حاجتكم للتناق بأن تقلس وتمتلكم رداءً جديداً. وما أنتم اليوم تتجاسرون وتطالبون بزيادة المرتب. لذلك أكرر لكم، وهذا بالأصالة عن نفسى فقط، انكم مجموعة من الشواذ.

ما حدث بعد ذلك شيء فظيع. فقد رفع الرجل ذو الملاة هذا المفتش وقذف به ناحية فتريئة محل الأحذية. وقف الكناسون مستمعين من الدهشة وأصوات الكنس في أيديهم. قبل أن يفيقوا من المفاجأة ظهر فى الأفق الشاويش جحش ثم جاء من كل حذب وصوب جنود آخرين وانفجرت المعركة حوالى ربع الساعة ارتعدت فيها المدينة من الغضب. ومما زاد الطين بلة أن هذا الوقت كان وقت خروج للمسارح وتمساح الناس ما السبب الذى أتى هؤلاء الكناسين إلى هنا بمطالبهم القذرة، هؤلاء المارة الذين يتمتعون بالشبع والرفاه داخل معاطفهم شعروا بالاشمئزاز أمام هذا المنظر وفقدوا تغاؤلهم لبضعة أيام، أرسلوا فى طلب عربة الإسعاف لا للجرى ولكن لسيدة أغشى عليها لهول ما شعرت به من غضب أمام ثورة الكناسين. انتهى كل شيء لصالح الشاويش جحش الذى أثبت وحشية زائدة فى هذا الموقف.

أما الرتاق الأسود فقد كان هادئاً يسود فيه البؤس بطريقة منظمة. فلم يكن بحاجة إلى أن يتور لاته لم ير أى ترف حوله ولم يشعر سكانه بأى حقد أو غيره بل حاولوا قدر طاقتهم الإبقاء على مستوى الفقر العام. ظهر السمكرى وكأنه يهتم بالشاويش وساله عن الأخبار فقص عليه جحش قصة الأمس وكيف أنه وحده قد قضى على عدد كبير من

الكناسين. ولكنه تهادى فى سرد القصة حتى أنها لم تعد مفهومة فهو لم يعد يعرف لماذا ضرب الكناسون للفنش ولا السبب الذى جعلهم، وهم الطيبون النهابون، يفعلون ذلك. سألهم شقنور :

- وما السبب الذى دعاهم لذلك؟

- لا يمكننى أن أجيب على سؤالك يا رجل. هذا سر. يجب أن تعود لأعمالك .. السلام عليكم.

صاح شقنور- يا شاويش ججلس، أخبرنى بريك لماذا فعل الكناسون ذلك؟

- مشرفى يا رجل، لقد خرفت !أقل لك أنك تخرف. ماذا يهمك من أمر هؤلاء الكناسين؟

ومضى الشاويش وعاد شقنور إلى أفكاره وتأملاته. جاءت ثورة الكناسين هذه وزادت من حيرته يجب أن يبحث عن الصلة التى تربط بين هذين الحشيين المختلفين إذ أن السبب واحد فى مخيلته. جريمة سعدى وثورة الكناسين لهما أصل واحد ولا ريب.

ولما كان عليه أن يغلق الدكان، وقف شقنور وغير مكانه وسيفاقه ترتعد. لم يكن متقدماً فى العمر ولكنه كان مقوس الظهر لا من عدد السنين ولكن من الإرهاق الذى تملك كيانه وكأنه مرض عضال لا علاج له يتطلب عناية خاصة. جمع شقنور بعض بقايا من الحديد الأبيض وألقى بها فى ركن وشرع فى تنظيم المكان. لم يكن الفقر يضايته فقد كان كبيراً واسعاً يمكن لشقنور أن يمشى فيه بكل حرية. كان مثل السجين الكبير يمكن أن يفترقه من جانب إلى آخر دون أن يلتصق إننى أى شخص وكان يؤرقه فقط أن هذا الفقر يمتلك الكثير، فهو يؤس غنى لا يقدر عليه. نظر شقنور إلى الطفل الذى يستنول إليه هذه الثروة، فوجده نائماً فوق حزمة البرسيم دون أن يدرك حجم وإمكانات هذه الثروة العائلية !! أيقظ الرجل ابنه وقد ظهر لحمه القلى الذى يهاجمه البرد إذ كان الرداء قد انصهر عن جسده :

- هلم يا صغبرى، قم، نحن عائدون إلى الدار.

نظر الطفل إلى الدكان الضيق وبحث عن حلمه ولكنه لم يجد إلا وحدة مظلمة تهاجم قلبه الصغير. فقال:

- يا أبى، سأخذ البرسيم.

وخرجا الى الزقاق. مشى الرجل فى المقدمة وهو يفكر فى أمور أكبر من طاقته. أما الطفل فتبع والده كالنائم وحزمة البرسيم تحت إبطه.

لم يكن يضىء الزقاق إلا بضعة من النجوم وكانت السماء قريبة ترمى ثقلها على أسطح الأكواخ التى تقوم وسط هذه الأرض الطينية. انتهت الحارة فى ساحة خالية فيها خيام مدرج القروء والساحر. دخل شقنور وولده حارة أخرى تنزل بانحدار متجهة صوب قهوة «صاروخ».

وقف الرجل ونظر إلى داخل القهوة حيث وجد لدمشته «هاروسى» الذى كان يظنه فى السجن جالساً وسط مجموعة من شخصيات الحى. أما صاحب المطعم فقد كان يبخن الجوزة وكأنه يرأس هذا الحفل الحزين، والجميع من حوله فى حالة من التركيز والده وحده يعرف فيما يفكرون.

أطلق إذاً البرينس سراج هاروسى ! لا بد وأنهم تكدوا أن سعدى لم يعط الاسم لزوجته لكي يدخل الجنة كما الملع له صاحب المطعم. يجب أن يكون هناك سبب آخر وأعمق لجريمة الحلاق .. ومن الجائز أن يكون سبباً بسيطاً ولكنه ليساطته غير معروف ويريد شقتور أن يعرفه بأى ثمن، فكيفانه كله يحترق شوقاً لمعرفة حتى أنه يعلم أنه سيشعر بالراحة بعدها. فكل سنوات الفقر كانت تشعق لهذا، نادى شقتور على صاحب المطعم الذى خرج من القهوة وكأنه يظن أنه الجن نفسه، ساله شقتور:

.. هل أنت مشغول الآن؟

.. نعم لماذا؟

.. تعال نمش معا. أريد أن أتكلّم معك.

.. أرجو ألا تطلب منى أيه نصائح فلم أعد أستطيع الكلام. لقد قطعوا لسانى.

.. من الذى قطع لسانك؟

.. لا يمكننى الإجابة على سؤالك. ألم ترنى جالساً مع هؤلاء الرجال. لم نعد نتكلم، وسوف نتعلم كيف نعيش بعد الآن بدون كلام. ادرك شقتور أن صاحب المطعم لم يعد يرغب فى أن يتهم بأى تهمة وأنه لن يقول شيئاً طاملاً لا يشمر بالأمان هلخد الرجل من ذراعه وتوجهها سوياً ناحية الأرض الفضاء.

تبعمم الطفل بهدوء. كان يعيش مهموماً تيمساً، متلبساً حزمة البرسيم وهو مؤمن. فى كل خطوة يخطوها، بأنه سيقابل خروف الأحلام. ولكنها كانت كلاباً ضالة فهم يكترون فى هذا المكان الزاخر بالقمامة والقاذورات. وكان مدرب القرد قد روى البعض منها وخلق منها نجوماً مشهورة. لم يكن الليل وحده هو الذى يملأ المكان ظلمة، أجل إنه الليل ولكن هناك كذلك ما هو أسود من الليل، هى الروح اليائسة للناس خوفاً شقتور ومعه صاحب المطعم عندما أحس أن السماء الحرة فوق رأسيهما وأن المكان متسع حولهما، كان الساحر هناك واقفاً فوق سطح عشته يجرى بعضاً من سحره العجيب وكان الهواء يصفر وكأنه يريد أن يطرد كل هذا البؤس برائحته الكريهة بعد أن زرع هنا منذ قديم الزمان. كانت الرائحة مزيجاً من رائحة فضلات الإنسان ورائحة حيوانات ميتة، رائحة قوية وغامرة أقوى من الهواء ومن السنين.

.. ألن تخبرنى بسبب هذه الجولة؟ ماذا تريد؟

.. أدبت أن أسألك لماذا قدم سعدى الاسم لزوجته؟

- لا تدخل لى بهذا. لماذا تسألنى أنا؟ اتظن اننى ابوه وأمه؟ يكفينى ما جرى لى من مصائب. دعونى لحالى.
سكت هاروسى ونظر إلى الامام. رأى الطين والعشش وكذلك هذه التماسعة الصاعدة من جوف الأرض كما رأى
السماء التى تمتص كل شيء وقال بصوت خفيض وكأنه ليس صوته:

- حقاً! لماذا قدم لها السهم؟ لماذا؟

- أترى. أنت أيضاً تتسائل بخشية. أتعرف يا هاروسى ان الكناسين قد ثاروا وضربوا المفتش؟

- متى حدث ذلك؟

- مساء أمس. الشاويش جلش هو الذى أخبرنى بذلك.

- ألم يقل لك السبب؟

- لا بل قال إن هذا يعد سراً واننى يجب أن أهتم بشئونى. وقد تركته يتكلم لأنه فظ غليظ القلب ويمكنه أن يؤذنى.
ولكن كل هذا فى غاية الفموض وأنا أريد أن أعرف.

- ماذا تريد أن تعرف؟

- الصلة بين جريمة سعدى وثورة الكناسين.

- اتظن أن هناك علاقة ما بين هذين الحدثين؟

- علاقة. لا اظن. ولكنها إرادة واحدة، إرادة بسيطة أحسها حولى فى كل مكان ولكنى لا أستطيع أن أتبينها يجب أن
نتحد لنصل إلى معرفتها. نحن وزيرائنا وأولادنا. سوف تدخل فى قلوبنا وستكون قوية بداخلنا وستكبر بداخلنا. عندئذ
لن تستطيع قلوبنا تحملها، سوف نقوم بأفعال قد تكون مجتونة اليوم ولكنها ستكون عادلة.

- هل أنت واثق من ذلك؟

- لماذا تسألنى إذا كنت واثقاً؟ أترى الطفل هناك؟ أترى حزمة البرسيم؟ إنه كان يريد شراء خروف العيد وأخبرته أننا
فقراء فبكى وفكرت أنا : هانا قد وصلت إلى منتهى البؤس، ثم راودتنى ذكرى جريمة سعدى هذه التى عذبتنى وتعلقت
بجسدى. ثم جاء الشاويش جلش وأخبرنى بقصة الكناسين التى لم أستوعبها فى بادئ الأمر ثم حاولت أن أفهم. من
قاع هذا البؤس، أحسست أن هذه الأفعال وشجاعة هؤلاء الرجال قد رفعتنى إلى أعلى ومنحتنى القوة وهب الحياة. لا
أعرف كيف أشرح لك ذلك. إننى عجوز ولكن كل هذا لم يولد عندى إلا الليلة..

- يا شفتور يا أخى! إننى خارج اليوم من السجن ومنتابنى الإرهاق حقاً لم أعد أفهم شيئاً ولكنى سأقول لك ما عندى.
مذ لحظة أشرت إلى بالنظر إلى هذا الطفل وحزمة البرسيم لكى تجذبنى ناحية قلبك المريض. ببورك ، انظر إلى مدرب

القرود هناك. أرايته؟ انه ليس ابني، إنه ابن ساقطة ولكن، كلما رأيته، يثير في نفسي نفس الفكرة : لماذا لا يوجد مدرب للرجال؟ يمكننا في هذه الحالة أن نعرف ما يمكن أن يفعله الرجال.

- أعلم ما يمكنهم أن يفعله.

- أخبرني بالله عليك.

- أعرف ذلك منذ الليلة فقط.

- هات ما عندك.

- يستطيع الرجال أن يقدموا السم لزوجاتهم ياهاروسي كما يستطيعون أن يثوروا وأن يضرروا المفتش.

- هذا لا معنى له.

- بل له كل المعنى. إنني أرى الأمور واضحة الآن، واضحة لدرجة تثير خوفاً حزمة البرسيم هذه هي السبب . لقد كنت نائماً وسط هذا الفقر، منقبضاً لا أفكر في طرده فإنني لم أكن أشعر بالحياة إلا في وجوده . ثم ها هو الطفل يأتي إليّ بحزمة البرسيم فيصبح الفقر فوق كل احتمالي. لذلك تالت ركانهم قد فتحوا عيني حتى أرى ما يحيط بي، حزمة البرسيم هذه أعطتني معنى جديداً للحياة.

- أية حياة؟

- لا يمكنني أن أجيبك، فهناك في الجو أشياء ستحدث لتبين لنا أن معنا هذا ليس دماً بارداً. ما زال فينا الكثير من الحرارة ومن الحياة. حرارة تفعل المعجزات.

- هل نويت أن تصبح ساحراً؟

- لا، لست أنا ولكن انظر إلى هذا الطفل وهو يبكي، لا شك أنه يشعر بالبرد فهو عار تحت هذا الرداء كما أنه لم يأكل منذ الصباح . ولكنه هو الذي سيأتي بالمعجزات، هو ساحر المستقبل. كنت أتسائل منذ لحظة وأنا يائس في دكاني، من سينقذ الطفل؟ سينقذ هذا الطفل نفسه. لن يتقبل هذا الميراث الثقيل الذي سوف يتول إليه من الفقر. ستكون له ذراعان قويان يدافع بهما عن نفسه هذا هو مانستشفه من الجو حولنا أستمعه ياهاروسي؟

زحف الصمت بعيداً حتى الحواري المليئة بالطين وتوقف صوت الهواء وأصبح فقر الدنيا وكأنه في آخر عهده.

ت : ر . ع

إيمان عبد الخالق بدرى

كتبت الأدبية والشاعرة الفرنسية المصرية المولدة هذه العبارة فى أحد أعمالها حيث أكدت «رواياتى - تنور أغلبها فى مصر حيث تظل الوجوه والمناظر مقربة إلى قلبي». وقد ولدت أندريه شديد فى مصر عام ١٩١٩ فى مدينة القاهرة حيث التحقت بمدارسها الفرنسية، وبعد فترة قضتها فى لبنان عادت إلى مصر وأكملت دراستها فى الجامعة الأمريكية حيث حصلت على شهادة الليسانس فى الأدب الإنجليزى عام ١٩٤٢.

وفى عام ١٩٤٦ تزوجت الأدبية الناشئة من «لوى شديد» وسافرت معه إلى باريس كي يستكمل دراسته فى معهد باستير وأقامت الأسرة هناك بعد ذلك. وقد أشارت فى كثير من أحاديثها إلى أن مدينة القاهرة ظلت عزيزة عليها فقد ولدت بها وقضت بجوار نيلها أسعد أيام طفولتها وصباها. وبالرغم من غيابها الطويل عن مصر فقد ظلت رواياتها تفوح منها رائحة أرضها المزروجة بمطر نيلها الفصيف، مما كان له أكبر الأثر فى نجاحها وحصولها على الكثير من الجوائز العالمية وكذلك على الدكتوراه الفخرية التى منحتها لها الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٨٨.

وقد ظلت الكتابة بالنسبة لأندريه شديد هى الوسيلة الوحيدة للتعبير عما يجول فى خاطرها. لذلك كتبت العديد من الأعمال سواء أكانت نواوين من الشعر أو روايات أو مسرحيات أو قصصاً قصيرة. وهى تعتبر نفسها وريثة للمصريين الأوائل فى تقديسهم للكلمة حتى أنها قالت بلسان نفرتيتى، إحدى شخصيات رواياتها : إن الكلمة (وعلى الأخص الاسم) التى ينطقها الناس تشكل فى القلب أعظم نكرى وأبقى من أى هرم شديد.

أندريه شديد



اندريه شديد

وقد استطاعت أنثوية شفيد أن تجسد الريف المصرى فى أعمالها رغم أنها لم تعيش فيه إلا فترات قصيرة، ولكن هذه الفترات كانت كافية لى تملأ وجدانها بالشاعر والأحاسيس الصادقة تجاه للظروف التى يعيش فيها الفلاحون المصريين.

وقد صورت الإنسان عامة وهو يصارع مصيره القاسى. ولكن بالرغم من ذلك يبرز دائماً فى كتابات انثوية شفيد الأمل والإيمان بالقيم الإنسانية المضيئة. فى روايتها *Le Sommeil Delivre* «السبات العميق» الصادرة فى ١٩٥٢ استطاعت أنثوية شفيد أن تعبّر عن صوت المرأة الشرقية المحظوة على أمرها، صوت الحرية للكانم فى صدرها. فنحن نرى هنا المرأة المصرية المحاصرة بجدار اجتماعى يكبح جماح حريتها ويلجم شخصيتها وييسط سيطرته حتى على ذاتيتها وكيانها، ومع ذلك فإن «سامية» بطلة هذه القصة، تصور الحساسىة المفرطة والخيال الواسع وكذلك حب الناس والطبيعة وقد تغلبت على قيودها وتصدت لها بالخيال والأحلام حتى تنتهى القصة بحقيقة مؤسفة وعنفية وهى قتل «سامية» لزوجها «بترس» الذى حرمها من الحب ومن كل تقدير لذاتها، وقد استطاعت الأديبة أن تبرر قوة المرأة الشرقية وعنادها وشجاعتها فى كل المناسبات. فى روايتها اللاحقة *Le Sixieme Jour* «اليوم السادس» التى صدرت عام ١٩٦٠ (والتى حولت فيما بعد إلى فيلم سينمائى ليويسف شاهين)، صورت كيف قدر لهذه السيدة المسنة «صديقة» بطلة القصة، أن تتور على تقاليد بيتها وتهب لنجدة حفيدها الذى ظهرت عليه بوادر الكبراء. والمثير حقاً أن هذه السيدة التى لا تملك سوى فطرتها وتطلقها بحفيدها قد نجحت فى تهريب حفيدها

من أعين رجال الصحة وتسلبت به فى الفجر إلى شاطئ البحر. وقد كتبت أنثوية شفيد فى سياق الرواية وهى تصف المرأة المصرية للتمثلة فى هذه الجدة الحنون : «فى هذا البلد يستيقظ العناد عند المرأة مع الكبر».

ونحن نجد هذا الإصرار وهذه العزيمة القوية واضحين أيضاً عند أبطال قصص أنثوية شفيد الأخرى أمثال *Athanasia* فى «دروب الرمال» *Les Marches de Sable* وكذلك شخصية لانا فى رواية *Le Survivant*. فكل من هاتين السيدتين تحاول أن تبحث عن زوجها كما فعلت إيزيس فى بحثها عن أوزيريس فى الأسطورة المصرية القديمة والمعروفة.

فى «دروب الرمال» التى تدور أحداثها فى القرن الأول الميلادى تحكى لنا أنثوية شفيد قصة ثلاث مصريات من مختلف الأعمار والبيئات وقد تركن مدينة الإسكندرية متجهات ناحية الصحراء، رمز الطهارة والصفاء، وذلك للحصول على الخلاص. كل منهن لها هدفها.

ويصف لنا المعجوز «تاييس» مغامراتهن كما يصف لنا أحاسيسهن الصادقة الغائبة الحسنة «ماريا» قد تركت الإسكندرية لأن روحاً مقدسة تنادىها وسط حياة اللهو والدنس التى كانت تعيشها، ونحن نرى دائماً الصراع الذى يسود فى داخلها بين ماضيتها متحلاً فى الحياة الرغبة وما على عليه فى قلب الصحراء.

أما «اتانازيا» فقد كانت زوجة وأما سعيدة تعيش حياة هادئة مثل نساء طبقتهى إلى أن جاء ذلك اليوم اللعين الذى قبض فيه على ابنها الأكبر حين اكتشفوا أنه اعتنق المسيحية. عذبه بقسوة وحشية وثار أخوه ثورة

ولكنها تجد أن بلاندا قد سيطر عليها الموت والدمار. ووعده أن تموت حفيدتها إثر إصابتها في هذه الحرب اللعنة تقور الجدة العوبة مرة أخرى إلى المكان الذي جاءت منه.

تتسم كتابات أنفوريه شديد بالكثير من الرموز، فنرى مثلاً اختيارها لأسماء أبطالها التي تبين شخصية كل منها. مثلاً ذلك «أم الخير» وحبها وحنانها تجاه البطلة سامية وكذلك «صديق» المخلصة الصابقة في روضة «الهوم» و«مادس» و«سير» الصغيرة وكأنها تمثال. «أسمع حيث إنها صامتة لا تتكلم... كما أنها تفتكر الحدرات والعناوين «الرمال»... «الخطوات»... إلخ فتراها هذه الكلمات يذكرنا بالبحث غير المجدى لأن الخطوات لا تقدي إلى شيء في هذه الصحراء الجرداء ولكنها تصل بنا إلى النهاية الوحيدة أي الموت.

لكل ذلك يمكننا أن نقول إن أنفوريه شديد التي تعيش في فرنسا منذ عام ١٩٤٨ وحتى اليوم، ما زالت الابنية المصرية التي تعلقت بأصولها وصورته بلاندا صورة صانقة ومبرت عن مشاكلها أجمل التعبير واتسمت كتاباتها بصحة الشديد والعميق للإنسانية بفضل لفتها الجميلة الدافئة وأحاسيسها الفياضة المخلصة.

عارمة وهب للانتقام. ثم مرض الأب «أنفوس» الذي يتجه ناحية الصحراء أي المنفذ الوحيد حيث تسود الحرية ويسود العدل وتهرب زوجته بحثاً عنه ويترك المدينة بكل ما فيها وتتشد النقاء والصفاء في هذه الصحراء الشاسعة.

أما «سير» الفلاحة الصغيرة التي لم تعرف الحب والأسان وسط الناس، فكان خلاصها في الدير حيث بحثت عن الله وعن المنان ولكنها فقدت أملها الوحيد الذي تمثل لها بصورة هذا الراهب الصنون الذي وهبت له صروتها ورفضت الكلام بعد ذلك وظلت صامتة إلى الأبد.

ونحن نجد أن موضوع الطفولة البريئة يسود كتابات أنفوريه شديد. ففي Macion sans racines «بيت بلا جذور» التي صدرت عام ١٩٨٥ نرى الطفلة البريئة التي تقتل بلا أي سبب وسط الحروب الضارية.

وقد سرت لنا أنفوريه شديد القصة بواقعية شديدة تتخللها مع ذلك الشاعرية الفياضة التي تتسم بها كتاباتها. هذه السيدة اللبنانية المسنة غارت بلاندا وعاشت بعيداً ولكنها لم تنس أبداً أيامها السعيدة هناك وعند عودتها إلى لبنان تصطدم بالواقع المرير حين تقابل حفيدتها القادمة من بلاد المهجر. فهي تعتقد في أول الأمر أنها مع حفيدتها ستسترجع أيام الصبا والرح



سائقة التاكسى



«لا توجد حقيقة حيث لا تكون مشاركة»
مارقان بوير

ينتظر السائحون على الإفريز في صفوف طويلة أمام الأبواب الزجاجية لفندق «جراند أوتيل».

تقف منيرة أمام أول الطابور في سيارتها الأجرة ذات اللون الداكن والأبواب البيضاء ويصعد إلى التاكسى وجل تصاحبه امرأة. إن كانت منيرة لم تر ملامحها بدقة فهي تعلم أنها سوف تجد كل الوقت لذلك أثناء القيادة.

إن منيرة تحب أن تخلق رباطاً يجمعها مع من تحملهم سيارتها وتحاول أن تخرج وجوههم من الفموض الذي يكتنفهم.

وبهذه الطريقة تعيد إحياء هذه الوجوه وسط وجوه كثيرة تستميدها في ذاكرتها.

ورغم سبل السيارات الأخرى التي تعترضها فليسوف تسمح لها سرعة سيارتها بأن تنظر إلى الراكبين وربما بالتحديث معهما. إذ إن منيرة التي تعمل منذ أكثر من عشرة أعوام كسائقة لسيارة أجرة، تعرف بعض الجمل من لغات عدة، تكون نخيره من الكلمات تقلبها وتجمعها بنهم لتخلق منها لغة يفهمها الجميع.

هذان الشخصان الجالسان على الأريكة الخلفية يشبهان عامه السياح. فهما يحملان أجهزة تصوير وكتاباً للإرشاد السياحي وبعض الحقايب التي سوف يضعان فيها ما يشتريانه من السوق، وهما، مثل كل الآخرين، يسجبان لهذه المرأة التي تقود السيارة الأجرة، فهذه العادة غير منتشرة هنا مع أن عدد هؤلاء السائقات يزداد منذ فترة.

بعد أن فقدت منيرة زوجها وهي في سن الأربعين، وبالرغم من نقد وسخرية أقاربها وتحذيراتهم، استأذنت بعض المال لكي تبدأ هذه المغامرة دون أي تخطيط. وقد دهشت عندما لاحظت بعد أن استقر رأيها على تنفيذ هذا المشروع أن الكثير من الناس قد وافقوها على ذلك حتى أن بعض السيدات قد تجرأن على إظهار تعاطفهن معها بدون أي مواربة.

فيكلى أن يهز الإنسان شجرة التقاليد والعادات حتى تقع الأغصان المشروخة وتحول الفروع النخيلة إلى تراب ويظهر بسرعة غريبة نبت جديد يغطي بعد ذلك الجزوع المتهالكة.

إن منيرة وهى تلقد سيارتها تشعر بفرحة غامرة. فهى تتخلص من الماضى الراكد حينما تلمس أناملها عجلة القيادة. وقد جمعت بالفعل معلومات خاصة بالموتور حتى أنها تعرف اسم كل قطعة منه كما أنها تعرف الآن سرّ الأعطال فتفتح فلانتر الهواء وتعيد ألتيار المقطوع كما يمكنها أن تحل الفرامل، إنها مطلعة الآن على أسرار العملية كلها.

وتتلذذ منيرة بإثبات مهارتها فتجعل السيارة تهاذى الرصيف عندما ينعطف الطريق وتتسرب وسط زحام المرور وتدهش الركاب بسرعة ريدو أفعالها وتجعلهم أحياناً يقفزون خوفاً فوق الأريكة الخلفية. كما تتلذذ منيرة وهى تصاور السيارات الأخرى وتنهز السائقين وكذلك عندما تتوقف على بعد سنتيمترات قليلة من الإصطدام بهم وهى تنهاهى لأنها تجد دائماً لنفسها مكاناً بعد محاولات ذكية وسط العربات المزبحة فى أماكن الإنتظار.

وتعرف منيرة كل حوارى القاهرة وكل نسيجهها.... فالقاهرة تشبه سفينة عملاقة حمولتها مكوّنه من تسعة ملايين من البشر بما فيها منيرة، وهى مدينة تشكّل جسماً عملاقاً تتخلله الأوردة المزبحة حيث تنساب منيرة بكل مهارة.

وعندما تضيق هى بفراوج السائقين الذين يمشون بجانب الرصيف، فهى توجه الكلام لأصحاب الدكاكين الجانبية، فتحمى بائع الفول ثم قريبتها المكوجى ثم صانع المفاتيح بشواربه الخليفة، ثم بائع الصنف الذى ينادى على الزبائن.

وإذا مرت منيرة بنفس الأماكن فهى تنادى عساكر المرور كلا بإسمه وهم يردون أحياناً التحية أو ينهرونها حسب مزاجهم. فهناك فى ميدان الأمة عدو المرأة الذى ينظر إليها بحنق وإهتقار، وهناك فى شارع التجارة الرجل الطيب البشوش الذى يوزع ابتساماته، وهناك فى مفترق شارع الحدائق المسطول الذى يهز رأسه ويرفع أصبعه الغليظ لينظم هذه القوافل التى لا تنتهى من السيارات، وهناك أيضاً فى ميدان المحطة الرجل الشاذ الذى يوجه لها جملة قفرة وترد هى عليه بالأسلوب نفسه.

لقد ورثت منيرة عن أمها وصيداً كبيراً من الشنائم اللذبة كانت تحتفظ بها لمن يحيطون بها، وعندما كانت تبعد عنهم فقد كان لها صوت خافت وكانت تغطي جزءاً كبيراً من وجهها.

كانت منيرة تمرح سواء ناحية النيل أو ناحية الصحراء أو فى إتجاه الأحياء الشعبية عندما تتكرر الطرق المعهودة وتصبح رتيباً وعملةً وعندما تشعر بأن هناك علاقات ود وثقة تربط بينها وبين ركاب سيارتها.

اليوم، هذا الراكب له وجه صارم وقم مطبق، تكاد نظرتة تحمى وجود من حوله. ألقت عليه منيرة نظرة عبر المرآة الخلفية ووجدته جالساً على حافة الأريكة بعيداً عن أى إحتكاك أو عن أى تلوث.

إنه مثلها في الحلقة الخامسة من العصر، له شعر قصير أبيض أما رقبته فهي تثير حركة ميكانيكية وهو يسجل بنظرة القاضى هذه المناظر التى تتدفق أمامه.

أما المرأة فتبدو أصغر سنأً وهى متوسطة الجمال ولها نظرة بعيدة خائفة. عندما يستغرق زميلها فى قراءة المرشد أو فى دراسة أجهزته الفوتوغرافية، تنظر هى من النافذة وكأنها تحتضن الشارع ولكن سرعان ما يطلب منها أن تطلق النافذة ويشدها من مرفقها بعيداً إلى الداخل فى حماية هذا المكعب المتحرك، فتسكت هى صاغرة وينتاب وجهها بعض الإكتئاب ثم يتكلم الاثنان معا بصوت خافت وكانهما يرفعان ستاراً يفصل بينهما وبين السائفة.

تضيق منيرة من هذا وتفتح السطح المتحرك للسيارة فيظهر جزء كبير من السماء فوقهم.

- «انظروا إلى مدينتى! انظروا إلى هذا العالم، إلى هذا البلد إنها سفينتى الكبيرة التى تهتز وتموج زاخرة بهؤلاء المسافرين».

تتمنى منيرة لو صرخت فيهم بهذا الكلام، ولكن من الذى سيسمعها! فالراكبان ملتصقان يحاولان الآن مقارنة ما مع كل منهما من صور سياحية.

- «هناك عנקوت حىضخ ينسج خيوطه فوق مدينتى. بعض خيوطه تتدلى من المساكن وتتعلق بالفوانيس وتخلق الشجيرات. إن خيوطه الباهتة تسقط من الأسطح إلى الأرض. انظروا إلى مدينتى المرقعة الزاخرة بالأصوات وبالذباب».

هؤلاء السائحون مغمرون فقط بالآلة وبالفولكلور وبالتاريخ! كانت منيرة تمنى أن تشير لهم بكل هذا. إنها لا تريد أن تبعدهم عن بلدها ولكنها تهدف إلى هز مشاعرهم فقط.

- «هإنى اكلمكم عن الحاضر. استمعوا إلى .. إن بيوتنا تكدف بأصعائها. وأجهاثنا تتشقق وتقع والزمن يلتهم البيوت حجراً حجراً وتحت أقدامنا ينشق الأسفلت وتظهر منه فجوات تمر فيها المواسير المليئة بالصدأ والقرح».

هؤلاء الأجانب عندما يخرجون من فنادقهم التى تعزلهم عن الدنيا، ما الذى يبحثون عنه وماذا يرون ؟ إن منيرة تسوك لها نفسها أن توقف السيارة وأن تصاحبهم وسط الجموع الغفيرة مشياً على الأقدام، وتجرحهم برفق من اكتافهم إلى داخل نسيج هذه المدينة المحبوبة.

- «ادخلوا فى مدينتى ! احتكوا بالجموع. التحموا مع هذه الحشود التى تنتظر تحت الشمس المحرقة. اصبروا مع هؤلاء الصابرين ! تحركوا قبل موعدكم بساعات. غوصوا فى هذه الأتوبيسات المكتظة بالركاب، تسربوا إلى داخل هذه الشباك الأدمية. اهجموا برؤوسكم وبأجسادكم عبر النوافذ أو انسجوا بأجسادكم متجمعة مسقوف العربات وجوانبها. اركبوا فى حر جهنم هذه أو اتركوا العربة التى يتفجر فيها الرادياتير من ضغط البخار».

تندفع الكلمات بقوة من فم منيرة، لعلها تخترق هذا السكون. ربما تبذل تحت جلد هذه الأجنبية ذات النظرة الحزينة.

« واخترقوا هذه القيادين المكثفة بالسيارات وبالعجلات وبالعربات التي تجرها الأجياد وبعمريات الكارو وتلك التي تجرها الحمير. ابتلوا في هذا الزحام الذي تظهر فوقه الصواني المليئة بالخبز وكان هناك أذرعاً خفيه تحملها. اغرقوا وسط هذه الأعداد التي يفتقرها حاملو اللافتات المربوطة على أجسامهم. تصببوا عرقاً وانحنوا مع من يحملون الأثقال...».

ولكن منيرة ترى في المرأة الخلفية هذين الوجهين وكنتهما فقدتا لحمهما وأصبعا مجرد ظلال.

« اندعشوا لهذا الزحام الذي لا يسود فيه هرج أو مرج ولهذا الكرم الذي يسببه عليكم الناس هنا حينما يسمحون لكم بالمرور قبلهم. وبالرغم من كل يؤسهم ومراراتهم، استمعوا إلى هذه الضحكة الكبيرة، ضحكهم...».

وتنطلق فجأة ضحكة منيرة فيدهش الراكبان ويرتج الرجل ويسعل سعالاً خفيفاً.

وبعد فترة تتحنى الراكبة وتضع يدها فوق المسند الأمامي وكأنها تنوى الكلام.

ولكن يقف التاكسي فجأة وسط ضجيج من أبواق السيارات ويدخل غلام صغير حليق الرأس ذراعه داخل العربة وهو يهزّ عقوداً من الياسمين تحت أنف السائقين. وتقدم المرأة يديها ناحية الورد ويسأل الرجل.

« combien? how much »

ثم يضع بعض القروش في هذه اليد الممدودة بأطراف أصابعه وكأنه يأنف من مجرد لمسها.

وتخبى المرأة فمها بلذّة داخل هذه الورد ذات الرائحة الزكية أما الرجل فهو مازال يظهر استياءه. تضع المرأة بسرعة العقود البيضاء حول رقبتهما.

« استمعائي ! سوف أكلكما أنا عن الأحياء».

ولكن، من هم الأحياء ؟ تبدو الراكبة في المرآة الخلفية وكأنها مغلوبة على أمرها . ما الذي يحييها ؟ لماذا هذا الشعور بالوحدة الذي يعتل بداخلها ؟ كيف لمنيرة أن تقول لها:

« إنني أشعر أنني قريبة منك، أيتها الأجنبية، كلميني حتى أكلك أنا أيضاً » .

كتل بشرية تزخر في هذا الميدان الذي تخرج منه الأسواق. وتضع منيرة رجلها فوق الفرامل وتوقف السيارة ثم تستدير لتواجه هذا الثنائي الذي توصله دون اللجوء هذه المرة للمرأة الخلفية.

إيشارب بنغمسجى يغطى شعرها ويحيط بوجهها الناعم الذى يمتلىء بالحياة. وتتقابل نظرتها للحظة بعيني هذه الأجنبية لكى تسبح فى حزنها الغامض.

لقد أزف الوقت . فهذا هو الرجل قد غادر التاكسى . وتقطع منيرة قماش فستانها وهى تخلع بسرعة دبوسها بحجرة الأزرق وتشبكه فى فستان الشابة الصغيرة وتقول لها:

« Remember Egypt » تذكرى مصر !

يلتفت الرجل بعيداً عن العداد ناحية زميلته التى تتحنى لتقبل السائقة من فرط تأثرها.

ويسأل بفضلة:

« combien ? How much » -

تصفق منيرة الباب الذى خرجت منه الراكبة وتدوس على البنزين وتمضى بعيداً.

ويغوص التاكسى سريعاً وسط السيارات المتجهة من جديد ناحية الفنادق.

ت ر ك

يُعرف وأصف بطرس غالى فى الأوساط المصرية باعتباره مناضلاً ثورياً، وكذلك باعتباره زميل سمعد زغلول وصديقه، وعضو الوفد المصرى ووزير الخارجية لمدة طويلة. بعد أن ظل والده بطرس غالى وزيراً للمالية ثم وزيراً للخارجية ثم رئيساً للوزراء حتى ١٩١٠. وقد ورث وأصف بطرس غالى عن والده تعلقه بالثقافة الغربية وبلوماسيته الرفيعة وحبه للوطن.

ولد وأصف غالى فى القاهرة سنة ١٨٧٨ وسط عائلة قبطية صعيدية من بنى سويف وتعلم فى المدارس الفرنسية، ثم التحق بكلية الحقوق بجامعة باريس بعد ذلك. وقد اختير لتدريس الثقافة والأدب العربيين لطلاب الدراسات العليا بمعهد الدراسات الاجتماعية بباريس حيث قدم لهم نبذة عن الشعر العربى وعن التقاليد العربية. وقد ظهرت له هناك أعمال ثلاثة باللغة الفرنسية نالت إعجاب القراء فى ذلك الحين، أولها : Le jardin des fleurs ou Essai sur la poesie arabe أى حديقة الأزهار أو دراسات عن الشعر العربى سنة ١٩١٣. ثم كتابه الثانى La tradition Chevaleresque des Arabes أى «تقاليد الفروسية عند العرب» ١٩١٦؛ ثم مجموعته القصصية التى أطلق عليها عنوان Les perles éparpillées أى « اللآلىء » المنشورة، ١٩١٩، وهى مجموعة مكونة من قصص قصيرة وأساطير مستوحاة من التراث العربى.

وإذا كان شكل الديالوج أو المخاطبة هو الأسلوب الأمثل الذى يفضلهُ الأديب الفرنسى «ديديرو» فى كل أعماله فى القرن الثامن عشر، فإن شكل القصة، سواء

وأصف بطرس غالى

كانت قصيرة أو طويلة، هو الأسلوب الأمثل الذي اختاره واصف غالى في كل كتاباته حتى مقالاته السياسية التي نشرها في الصحف أو حتى في خطاباته الشخصية. ونحن نستشف في أعماله ومن كل ما كتب أنه قارئ متفان متأثر بالثقافات الشرقية وبالتراث الغربي على حد سواء. وإذا كان واصف غالى المصرى يتكلم ويحاور ويناقش باللغة العربية وربما باللغة الفرنسية في المحافل الدولية وفي محاضراته بباريس، إلا أنه يكتب أعماله كلها باللغة الفرنسية التي يجيدها كإنسانها بشهادة النقاد الفرنسيين أنفسهم. ولو اصف بطرس غالى وجهان مختلفان، فهو سياسى صحتك من ناحية وأديب يشار إليه بالبنان من ناحية أخرى، ولم يسمح واصف غالى لى منهما أن يجور على الآخر. فالسياسة والوطن هما شاغلان الشاغل ولكن الأدب متأصل في كيانه أيضاً. هكذا تفوح رائحة الأدب في مقالاته السياسية، وتحيط بأعماله الأدبية بأهداف اجتماعية ومذهبية تؤكد انتماء الفكرى.

إن فكر واصف بطرس غالى وأعماله تعد جسراً ومهزة وصل بين مصر والغرب في أوائل هذا القرن، كما أن دوره في تعزيز القومية المصرية قد جعل منه واحداً من أهم السياسيين الذين قادوا البلاد إلى الحرية والاستقلال، وقد تشرب واصف غالى الحضارتين العربية والفرنسية مما سمح له بأن يعد ضمن الأدباء الذين يستخدمون الفرنسية وأن يوصل للغرب، وعلى الأخص للفرنسيين، الثقافة العربية والأدب العربى القديم.

ونحن إذ نقدم هنا واصف غالى الأديب الفرنكوفونى، يجدر بنا أن نذكر أنه مارس الأدب في فترة قصيرة من حياته، غير أن مقالاته السياسية وغيرها تدخل أيضاً في إطار الأدب الرفيع الذي اشتهر به في الأوساط الفرنسية والفرانكوفونية المصرية.

بعد أن التى واصف بطرس غالى المخاضات متنقلاً بين باريس والمدن الفرنسية الأخرى، جمعها كلها في كتاب واحد بعنوان «دراسات عن الشعر العربى»، قسم فيه الشعر العربى إلى ستة مواضيع أساسية: الحب، البطولة، المديح، الهجاء، الحكم، الوصف .. وقد قال النقاد عن هذا الكتاب إنه يعطى للقارئ الغربى إحصائياً بالربيع ويسمح له باكتشاف الحب والنقاء والأحلام والشفافية في قلب الإنسان العربى بعد أن ظل طويلاً يؤمن بأن الشعر العربى ليس إلا شعراً ماجناً بعيداً عن الحياة. وقد ذكر واصف غالى بقصائده التي ترجمها إلى اللغة الفرنسية بقصائد شعراء النهضة ومذهبهم الذى أطلق عليه اسم «الافلاطونية الجديدة».

ومن ناحية أخرى، اهتم واصف بطرس غالى بتأصيل التقاليد الخاصة بالفروسية في الأرض العربية وذلك لقرون قبل ظهورها في الغرب، لذلك فإن واصف غالى يؤكد أن الفروسية العربية هي أصل الفروسية الغربية.

يقسم واصف غالى كتابه إلى أربعة أجزاء : النبل واحترام الأجداد ، احترام المرأة ، التعلق بالجياد وبالسلاح ، وأخيراً التمسك بالشرف فالمرأة بعد ظهور الإسلام لها دور هام تماماً مثل دور الرجل في المجتمع

سواء في السلم أو في الحرب، وهي المهمة الأولى للشعراء العرب. وإذا كان العرب قد تغيرت رؤيتهم للمرأة بعد ذلك، فواصف غالى يرجع ذلك للتأثيرات الأجنبية وعلى الأخص العثمانية. وقد حرص كذلك على إظهار تعلق العرب بالعباد التي يهتمون بإطلاق أجمل الأسماء عليها كاهتمامهم بتسمية أولادهم. وأهم الأجزاء الأربعة هو الجزء الرابع من كتاب واصل غالى حيث يتحدث عن تعلق العرب بالشرف ويشيد بالفخائل الأربعة للفارس ألا وهي : الشجاعة والوفاء والكرم والنفاع عن الضعفاء وهي الفخائل التي ظهرت بعد ذلك عند الفرسان في الغرب.

هذا الكتاب الذي يتغنى فيه واصل غالى بالعرب القديما يثير في الوقت نفسه حماسة العرب في وقته، ويحثهم على الصنعة وعلى تجديد عظمتهم وأجنادهم السابقة.

أما «اللاكي المنثورة» وهو الكتاب الأخير في ثلاثية واصل غالى ، فهو يبرز فن الكاتب القصصي الذي تشبع بالروح المصرية، وكذلك بالقراءات الأجنبية. وهو مكون من بعض القصص القصيرة التي تعتمد على قصص الكتب السماوية وعلى الأخص القرآن الكريم، كما تعتمد على الحكايات والأساطير المصرية والقبليّة، كما تعتمد كذلك على قراءات الأديب للأعمال الفرنسية المختلفة. وهنا يظهر بجلالة هذا التجانس الفكري الذي يرقم على التراث الإسلامي والقبلي في الوقت نفسه كما تبرز روح النكتة المصرية والسخرية اللاذعة التي نجدها إلى الآن عند كاتبنا أمثال توفيق الحكيم، وعند رسامي

الكاريكاتير في الصحف المصرية. هذه القصص تجسد اهتمام واصل غالى الدائم بالإنسان وبمسيره الغامض، كما تبرز دوره في مراقبة أحداث المجتمع المصري في عهده وتحليلها.

أما القصص القصيرة التي نشرها واصل غالى في الصحف وفي مناسبات سياسية أو غيرها، فهي تؤكد تفاعله التام مع الواقع المصري ومع الحكمة المتأصلة في الشعب المصري. هنا يطل غالى فلسفة «المكتوب» بطريقة مختلفة عن تحليل الغربيين لها، كما أنه يستخدم شكل القصة القصيرة لكي يصور المسألة التي بدأت تتم في العالم، ألا وهي عدم القدرة على التفاهم حتى قطعت أسباب الاتصال بين الناس، مما يشكل المسألة أو التراجيديا الجديدة بعد المنسى التي صورها الفلاسفة اليونانيون في أعمالهم ومحاربه الآلهة لأحلام الإنسان. كتب واصل غالى قصة قصيرة لا تعدى نصف الصفحة في غاية البلاغة والخفة في آن واحد، أطلق عليها عنوان «توافق تام»، قدم فيها أفراد عائلة مصابة بالطرش حتى أنهم لا يفهم بعضهم بعضا بالمرّة. كما كتب قصة «الحمار والجمال» يرد بها على سعد زغلول بأسلوب تهكمي بليغ.

هكذا كان الأديب الفرانكوفوني والسياسي المحنك واصل بطرس غالى الذي تبرز مصريته وعرويته حتى في كتاباته باللغة الفرنسية، وهو خير من يمثل الكتاب الفرانكوفون في مصر. فعندما نقراء باللغة الفرنسية فإننا نسمع صوت رجل ثابتة جنوده في أرض الكنانة رغم أنه شرب الثقافة الغربية حتى الثمالة.

٧٥ عاما من الأدب فرانكوفوني في مصر (مائة كاتب) قائمة ببليوغرافية تضم أسماءهم وأهم أعمالهم

تضم هذه القائمة القصائد والروايات والمسرحيات التي نشرت لهؤلاء الكُتّاب سواء في مصر أو في باريس بغض النظر عن أعمالهم الفلسفية الأخرى.

إذا كان ماريوس شميل Marius s. chemel قد كتب في Papyrus (أي ورق البردي) في ١٩٥٢ أن المرء يكون مصرياً سواء بالولد، أو بالأصل أو بالإقامة أو بالعاطفة... فإن كلاً من هؤلاء الأدباء المائة ينتمي إلى هذا البلد انتماءً كلياً مهما كانت جنسيته... فرناند لوپريت Fernand Leprette، موريك بران Morik Brin أو فيشتر J. R. Feichter... إلخ الذين قضوا عشرات السنين في مصر بوصفهم معلمين وهم يتحدثون اللغة العربية بطلاقة. وقد هاجر الكثير من هؤلاء الكُتّاب في أواخر الخمسينيات ولكنهم ظلوا متمسكين بروابطهم الروحية القوية مع مصر والمصريين.

لم تزل علاقة الكُتّاب بزملائهم الذين يكتبون باللغة العربية غير مطروقة وغير معروفة حتى الآن رغم أنها علاقة واضحة. ونحن نذكر هنا على سبيل المثال الشعراء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازني وخليل مطران...

أما المراجع الخاصة بالأدب فرانكوفوني في مصر فهي موجودة في مكتبة كرايج دي لاسانت فامى (الجزويت) في الفجالة، كذلك في مكتبة الجامعة الأمريكية في باب اللوق تحت عنوان «كتب نادرة».

أما في باريس فمكتبة سانت جينيفيف Sainte - Genéviève تحتفظ بمجموعة مهمة من الكتب والمجلات التي توجد بها أعمال هؤلاء الأدباء.

وقد أعدنا أعمال جان جاك لوتي Jean - Jacques Luthi فكرة دقيقة عن مؤلفات ثلاثة أجيال من هؤلاء المبدعين سواء في كتابه «مقدمة عن الأدب المصري المكتوب باللغة الفرنسية» الذي نشر في دار L'Ecole بباريس أو في «اللفا الفرنسية في مصر» حيث يقدم بعض المختارات من هذا الأدب. وقد نشر كتابه الثاني في بيروت في دار نعمان للنشر.

تحريره

Soixante-quinze ans de littérature francophone en Egypte (Cent auteurs)

*

Par Daniel Lançon

Bibliographie des principales publications
&
Index des auteurs

Introduction

Cette bibliographie regroupe les poèmes, romans et pièces de théâtre édités en volumes, essentiellement au Caire et à Paris, à l'exclusion des ouvrages de réflexion (parfois écrits par les mêmes auteurs).

"Égyptien par la naissance, ou l'origine, ou le séjour, ou l'amitié" comme l'écrivait Marius Schemel en 1952 (*Papyrus*), chacun des cent auteurs rassemblés est de ce pays à part entière, quelle que fût sa nationalité. Ainsi, par exemple, Fernand Leprette, Morik Brin ou J.R. Feichter qui ont passé des décennies à servir l'Égypte comme enseignants et parlaient l'Arabe. Nombre de ces auteurs ont émigré à la fin des années cinquante, ils n'en conservent pas moins de très forts liens avec l'Égypte.

Le lien avec les arabophones des mêmes générations est encore inexploré et pourtant il est évident. Pensons en particulier à la poésie avec Ahmed Chawki, Hafez Ibrahim, Mahmud Al-Aqqad, Abdel kader Al-Mazni ou Khalil Moutran.

Des Fonds de littérature francophone d'Égypte sont disponibles à la Bibliothèque du Collège de la Sainte Famille à Fagallah ainsi qu'à la Bibliothèque de l'Université Américaine ("Rare Books", Bab el-Louk). A Paris, la bibliothèque Sainte-Genève

conserve également un important ensemble de livres et de revues. Les travaux de Jean-Jacques Luthi permettent d'avoir une idée précise des publications de trois décennies de créateurs (*Introduction à la littérature d'expression française en Égypte*. - Paris : Éditions de l'École, 1974 et *Le Français en Égypte*. Anthologie. - Beyrouth : Naaman, 1981).

*

* CATTAUI, Georges. - *La Dévotion à l'Image*. - Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1918.

* SCHEMEIL, Marius. - *Le Grand Fléau*. Tragédie en vers. - Le Caire : Parladi, 1918.

* HAIDAR Ali Chinassi, Fazil. - *Roses ensanglantée*. - Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1919.

* GHALLI, Wacyf. - *Les Perles éparpillées*. Contes et Légendes arabes. - Paris : Chulliar, 1919. (repris Plon, 1923).

* ADÈS, Albert et JOSIPOVICI, Albert. - *Le Livre de Goha le simple*. Préface d'Octave Mirbeau. - Paris : Calmann-Lévy, 1919.

* D'IVRAY, Jehan. - *Souvenirs d'une odalisque* roman. - Paris : L'Édition, 1919.

* KOURCHID, Mohamed. - *Quelques vers*. - Le Caire : Imprimerie J. Kawa, 1920.

* VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *Le Jardin matinal*. - Paris : A. Messein, 1920.

* LEPRETTE, Fernand. - *Triptyque*. Poèmes. - Alexandrie : Grammata, 1920.

* D'IVRAY, Jehan. - *La Rose du Fayoum*. roman. - Paris : J. Ferenczi, 1921.

* CATTAUI, Georges. - *Lève-toi, Pentaour !....* - Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1921.

* SCHEMEIL, Marius. - *Contre l'Oubli*. recueil de Poèmes (1914-1920). - Paris : Société Académique d'Histoire Internationale, 1921.

* VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *Vierges d'Orient*. Roman - Paris : Jouve & Cie, 1922.

* CATTAUI, Héli-Georges. - *La Promesse accomplie. France- Égypte-Judée* . - Paris : Camille Bloch, 1922.

* KHAIRY, Mohamed. - *Les Rêves évanescents*. - Paris : Grasset, 1922.

* KOURCHID, Mohamed. - *Fleurs du Nil* . - Le Caire : Imprimerie J. Kawa, 1922.

* HAIDAR, FAZIL. - *Gerbes d'Orient*. - Le Caire : Institut d'Archéologie Orientale, 1923.

* ABOU KHATER, Fouad. - *Un peu d'amour, un peu de poésie*. - Le Caire : Éditions de la Nouvelle Revue Nationale, 1923.

* SORIANO, Raphaël. - *L'illusion*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Monde Égyptien, 1923.

-
- * FARAONE, Joseph. - *Fanes*. - Paris : Éditions Bossard, 1924.
 - * SCOUFFI, Alec. - *Les Tentations*. poèmes. - Paris : Crès, 1924.
 - * KHAIRY, Mohamed. - *En Marge de Tout Ankh Amon (poèmes)*. - Paris : Grasset, 1924.
 - * BONJEAN, François ; DEIF, Ahmed. - *Mansour*. - Paris : Éditions Rieder, 1924.
 - * FINBERT, Elian. - *Sous le règne de la licorne et du lion*. Préface d'Henri Barbusse. - Paris : Éditeurs Associés, 1925.
 - * COHEN, Dan. - *L'Offrande*. - Alexandrie : Grammata, 1925.
 - * BLUM, Robert. - *Chosettes*. poèmes. - Alexandrie : Typo-Lithographie C. Molco & Co, 1925.
 - * ACKAD, Tewfick. - *Une nuit dans la vallée des Rois*. - Paris : Editions France-Orient, 1925.
 - * FINBERT, Elian. - *Poèmes*. - Alexandrie : Éditions du Scarabée, 1925.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Le Livre de Nysane*. Avant-Propos d'Elian Finbert. - Paris ; Alexandrie : Les Messages d'Orient, 1926.
 - * PARME, Raoul. - ... première cueillette. poèmes. - Le Caire : Impr. Parladi, 1926.
 - * KHAIRY, Mohamed. - *Exaltations et Langage des âmes*. - Paris : Grasset, 1926.
 - * MOSCATELLI, Giovanni. - *Neurasthénie ...*. - Paris : Éditions de La Caravelle, [1926]
 - * ZANANIRI, Georges. - *Riouayot*. - Paris : Albert Messein Éditeur, 1927.
 - * PARME, Raoul. - *Ravi à tes lèvres*. - Le Caire : Paul Barbey, 1928.
 - * MOSCATELLI, Jean. - *Poèmes trouvés sur un banc*. - Le Caire : Parme; Michel, 1928.
 - * LEVY, Victor. - *Ma Raita*. - Paris : Éditions de "La Caravelle", [1929 ?]
 - * MOSCATELLI, Giovanni. - *Poèmes Maudits*. - Paris : Éditions de la Caravelle, 1929.
 - * SINADINO, Agostino. - *Poésies (1902-1925)*. Préface de Paul Valéry. - Paris : A la Jeune Parque, 1929.
 - * MOUTRAN, François. - *Soleil sous les palmiers*. - Paris : Éditions de la Caravelle, 1929.
 - * BONJEAN, François. - *Cheikh Abdou l'Égyptien*. - Paris : Rieder, 1929.
 - * PARME, Raoul. - *L'Émoi possible*. - Le Caire : Stavrinidis, 1929.
 - * PARME, Raoul. - *Suite antique*. - Le Caire : E. Cohen, 1930
 - * BLUM, Robert. - *Ah ! Misère !...* - Le Caire : Éditions Raoul Parme, 1930.
 - * MOSSERI, Émile. - *La Ballade de la rue*. - Le Caire : Éditions V. Stoloff, 1930.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Et Grand-Mère dit encore...* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1930.
 - * YERGATH, Arsène. - *Cypres embrasés*. - Paris : La Caravelle, 1930.
-

-
- * HANEIN, Jos. - *Gaspillages*. Poèmes. - Alexandrie : Éditions le Trèfle, 1930.
 - * FINBERT, Elian. - *Le Batelier du Nil*. - Paris : Grasset, 1928.
 - * JOSIPOVICI, Albert. - *Le Beau Saïd*. - Paris : Gallimard, 1928.
 - * YEGHEN, Foulad. - *Les Chants d'un oriental*. - Paris : Cahiers de France, 1928.
 - * BONJEAN, François ; DEIF, Ahmed. - *El Azhar*. - Paris : Éditions Rieder, 1928.
 - * VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *L'Oasis sentimentale*. - Paris : Librairie de France, 1929.
 - * FINBERT, Elian. - *Hussein*. - Paris : Grasset, 1929. (réédité sous le titre *Tempête sur l'Orient*. Éditions Hier et Aujourd'hui, Paris, 1947).
 - * FINBERT, Elian. - *Les Contes de Goha*. - Paris ; Neuchâtel : Victor Attinger, 1929.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Et Grand'Mère dit encore...* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1930.
 - * BLUM, Robert. - *Contes de bonne humeur*. - Le Caire : Raoul Parme Éditeur, 1930.
 - * JABES, Edmond. - *Illusions Sentimentales*. - Paris : Eugène Figuière Éditeur, 1930.
 - * LAEUFER, Yvonne. - *Oeil pour oeil*. Contes arabes. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1930.
 - * BONJEAN, François. - *Cheikh Abdou l'Égyptien*. - Paris : Éditions Rieder, 1930.
 - * MOSSERI, Emile. - *La Ballade de la rue*. - Le Caire : V. Stoloff, 1930.
 - * FLÉRI, Louis. - *Le Poème d'Elvire*. - Le Caire, 1930.
 - * YERGATH, Arsène. - *Les Cyprès embrasés*. suivi de *Stances à Astrée*. - Paris : Édition de la Caravelle, 1930.
 - * D'IVRAY, Jehan (D'Allisac-Fahmy). - *L'Appel de l'ombre*. - Paris : Nouvelle Société d'Édition, 1930.
 - * ARCACHE, Jeanne. - *L'Égypte dans mon miroir*. - Paris : Éditions des Cahiers Libres, 1931.
 - * MOSCATELLI, Jean. - *Quatorze Feuilles au vent*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1931.
 - * PRATSICA, Georges. - *Les Chansons de la Frileuse*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1931. - 40 p.
 - * LÉVY, Victor. - *Le Livre des Chansons et des Prières*. - 1931.
 - * LAEUFER, Yvonne. - *Rythmes clandestins* .. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1931.
 - * LAEUFER, Yvonne. - *Érotiques*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1931.
 - * JABÈS, Edmond. - *Je T'attends !* . - Paris : Eugène Figuière Éditeur, 1931.
 - * COSSERY, Albert. - *Les Morsures*. - Le Caire : Imprimerie Karouth, 1931.
 - * RASSIM, Albert. - *Et Zoumboul dit encore...* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
 - * SCOUFFI, Alec. - *Le Violon mécanique*. - Paris : A. Messein, 1932.
-

-
- * SCC FFI, Alec. - *Navire à l'ancre*. - Paris : L. Querelle Éditeur, 1932.
 - * GERTEINY, Emile J. - *La Gamme alexandrine*. roman. - Le Caire : Imprimerie C.E Albertiri, 1932.
 - * SEKALY, Josée. - *La Couronne de Violettes*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932
 - * ZANANIRI, Gaston. - *Rythmes dispersés*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
 - * THUILE, Henri. - *Jeux d'arlequin*. - Paris : V. Attinger, 1932. (Coll : " Proche-Orient ")
 - * BLUM, Robert. - *Cinq Actes*. Préface de Fernand Leprette - Le Caire : Imprimerie Lancioni, 1932.
 - * SCHEMEIL, Marius. - *Cristaux et Brisures*. - Le Caire : S.n., 1932.
 - * JABÈS, Edmond. - *Maman*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
 - * YERGATH, Arsène. - *Les Yeux limpides*. - Paris : Édition de la Bouteille à la mer, 1932.
 - * YERGATH, Arsène. - *Scarabée (I)*. - Paris : V. Attinger, 1933. (Prix de l'Association des Écrivains d'Égypte de Langue Française).
 - * YEGHEN, Foulad. - *La Belle au Sphinx-Dormant*. Théâtre. - Le Caire : L'Égyptienne, 1933.
 - * ARCACHE, Jeanne. - *La Chambre haute*. - Paris : Corréa, 1933.
 - * FINBERT, Elian. - *Le Nil, fleuve du paradis*. - Paris : Fasquelle Éditeur, 1933.
 - * MORPURGO, Nelson. - *Pour mes femmes*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1933.
 - * ABOU KHATER, Fouad. - *Une étoile filait*. - Le Caire : Imprimerie Noury & Fils, 1933.
 - * MOSCATELLI, Jean. - *Akhénaton*. - Le Caire : Editions Carrefour, 1933.
 - * FINBERT, Elian. - *Le Fou de Dieu*. - Paris : Fasquelle (Prix Renaissance), 1933.
 - * LÉVY, Jules. - *Poèmes à l'aimée*. - Le Caire : Les Essayistes, 1933.
 - * ORFALL, Georges. - *Secret de Princesse*. - Alexandrie : Michele Azzellino Éditeur, 1934.
 - * BELLOS, Nausicaa. - *Sous le voile d'Isis*. - Paris : Marcel Blondin, 1934.
 - * HENEIN, Georges. - *Suite et Fin*. - Le Caire : Centonze imprimeur, 1934.
 - * KHAYAT, Georges. - *Riad. Jeune homme égyptien*. - Le Caire : Imprimerie Spada, 1934.
 - * FIECHTER, J.R. - *Gammes et Préludes*. - Paris : Corréa, 1934.
 - * BARBITCH, Ivo. - *Transcriptions*. Poèmes. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1934.
 - * SAINT-POINT, Valentine de. - *La Caravane des Chimères*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1934.
-

-
- * BLUM, Robert . - *Le Rayon vert* . Poèmes . - Le Caire : Éditions des Essayistes, 1934.
 - * MALEH, Jacques. - *Deux coeurs et... Dieu*. - Le Caire, 1934
 - * PUECH-BARRERA, ... - *Sous son ciel bleu. Impressions*. - Le Caire : Imprimerie Paul Barbey, 1934 (réédité en 1939).
 - * BLANC-PÉRIDIER, A. ; ASCAR-NAHAS, Joseph. - *Rencontre*. - Paris : Éditions Paul de Montaignac, 1934.
 - * BLUM, Robert. - *Les Ombres sur le mur*. Préface d'E. Finbert. - Le Caire : Schindler, 1935.
 - * CHIVÉKIAR, Princesse. - *Hayran, la petite princesse du harem*. - Paris : Imprimerie Bishop & Garrett, 1935.
 - * LEPRETTE, Fernand. - *Chansons de Béhéra*. - Le Caire : Imprimerie Schindler, 1935.
 - * YERGATH, Arsène. - *Le Tisseur de Soies*. - Bruxelles : Cahiers du Journal des Poètes, 1935.
 - * MOSCATELLI, Jean. - [Dix Sonnets] . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1935 .
 - * BLUM, Robert . *Les Ombres sur le mur* . Préface d'Élian Finbert. - Le Caire : Imprimerie Schindler, 1935.
 - * VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *A Midi sous le soleil torride...* . - Paris : Corrèa, 1936.
 - * KHER, Amy. - *Salma et son village*. - Paris : Édition de la Madeleine, 1936.
 - * MAROTTI, Victor. - *A la prédestinée*. - Le Caire : Édition Pégase, 1936.
 - * BELLOS, Nausicaa. - *Glanes*. - Paris : A. Messein, 1936.
 - * YERGATH, Arsène. - *Le Cantique de l'hiver*. - Le Caire : Imprimerie Amiryran & Cie, 1936.
 - * KHER, Amy Kher : *Méandres*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, [1936]
 - * BARBITCH, Ivo. - *Rivages du Sommeil*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1936.
 - * JABÈS, Edmond. - *Arrhes Poétiques*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1936.
 - * JABÈS, Edmond. - *L'Obscurité potable*. - Paris : G.L.M., 1936.
 - * TAHA HUSSEIN, Moenis Claude. - *L'Aube était pâle*. - Le Caire : Procaccia, 1937.
 - * ZANANIRI, Gaston. - *Thais. Arbre de Perles*. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1937.
 - * KASSAB, Ernest. - *Confession d'une âme*. - Le Caire : Imprimerie Centonze, 1937.
 - * YERGATH, Arsène. - *ScaraBée (II)*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1937. -
 - * GASPAROLI, Marie. - *Parfums d'Orient*. - Le Caire : Imprimerie Weinstein, 1937.
 - * ACKAD, Tewfick. - *Une nuit au pied des Pyramides*. - Harissa (Liban) : Imprimerie Saint-Paul, 1937.
 - * SALTIEL, Albert. - *Paysages intérieurs*. - Le Caire : Imprimerie Barbey, 1937.
 - * YERGATH, Arsène. - *Scarabée (II)*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1937.
-

-
- * ZULFICAR, Mohamed. - *Feuilles*. - Le Caire : Imprimerie Barbey, 1937.
 - * OUT EL-KOULOUB. - *Harem*. Préface de Paul Morand. - Paris : Gallimard, 1937.
 - * YERGATH, Arsène. - *La Maison des Images*. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1938.
 - * KHER, Amy. - *Méandres*. - La Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
 - * KHER, Amy. - *La Trainée de sable*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
 - * CATTAUI, Georges. - *Parousie*. - Paris : Corréa, 1938.
 - * HENEIN, Georges. - *Dérasons d'être*. - Paris : Corti, 1938.
 - * KHER, Amy. - *Méandres*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
 - * KHER, Amy. - *La Trainée de sable*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
 - * CATTAUI, Georges. - *Parousie*. - Paris : Corréa, 1938.
 - * KAMEL, Mahmoud. - *Criminel Printemps*. - Le Caire, 1939.
 - * KAMEL, Mahmoud. - *Zahira*. Contes. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.
 - * OUT EL-KOULOUB. - *Trois Contes de l'amour et de la mort*. - Paris : Corréa, 1940.
 - * BELLOS, Nausicaa ; BRIN, Monk. - *Karina ou la Patrie avant l'Amour*. - Le Caire : Les Amis de la Culture Française en Égypte, 1940.
 - * SORIANO, Raphaël. - *Le Cahier de Rimes*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.
 - * DUMANI, Georges. - *La Paix du soir*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1940.
 - * KHER, Amy. - *Remous à Bal-Touma*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.
 - * ASCAR-NAHAS, Joseph. - *La Réflexion d'Ebn Goha*. - Le Caire : Éditions La Revue du Caire, 1940.
 - * BARTHAS-LANDRIEU, Thérèse. - *L'Oasis d'Arbain*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
 - * COSSERY, Albert. - *Les Hommes oubliés de Dieu*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1941.
 - * ALAM, Edouard. - *L'Angoissé*. - Le Caire : Imprimerie Le Progrès, 1941.
 - * LEPRETTE, Fernand. - *Le Mauvais infirmier*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Dans le vieux jardin*. - Le Caire : Schindler, 1941.
 - * ASCAR-Nahas, Joseph. - *Billets à Luce*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
 - * ABOU KHATER, Fouad. - *Cendre Mauve*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
 - * SCHENOUDA, W. Horus. - *Phantasmes*. - Le Caire : Horus, 1942.
 - * KHER, Amy. - *Mes Soeurs*. - Le Caire : Imprimerie Schindler, 1942.
 - * ALAM, Edouard. - *Isis. Comédie*. - Le Caire : Imprimerie Le Progrès, 1942.
 - * MAURIENNE (pseud d'Ismet Assem). - *Comprimés d'aspirine....*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.
 - * KHEDRY, Ahmed. - *Volutes*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.
 - * SCHENOUDA, Horus. - *Phantasmes*. - Le Caire : Horus, 1942.
-

-
- * RASSIM, Ahmed. - *L'Ermite de l'Ataka*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.
 - * MÏRIEL, Étienne. - *Marie-Louise*. - Le Caire : Éditions Horus, 1942.
 - * T (M. Robert. - *Histoires d'enfants pour grandes personnes*. - Le Caire : Edition Theolevy, 1942.
 - * KHEDRÏ, Ahmed. - *Ein el Hassoud (contes)*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1943 (?).
 - * RASSIM, Ahmed. - *Le Petit Libraire Oustaz Ali*. - Le Caire : Horus, 1942.
 - * CAVADIA, Marie. - *Printemps*. (réédition). - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1943.
 - * BERTHEY, Gaston. - *La Vie à tâtons*. - Le Caire : La Revue du Caire, 1943.
 - * AXELOS, Céline. - *Les Deux Chapelles*. - Alexandrie : Éditions Cosmopolis, 1943. - 96 p.
 - * SCHENOUDA, W; Horus. - *La Poussière régénérée*. - Le Caire : Horus, 1943. - 95 p.
 - * BAUX, Cyril des (Pseud d'Ahmed Siddik). - *Les Bacchantes*. tragédie. - Alexandrie : Éditions du Scarabée, 1944.
 - * COSSERY, Albert. - *La Maison de la mort certaine*. - Le Caire : Masses, 1944.
 - * SCHENOUDA, Horus. - *Cantique de la terre*. - Le Caire : Éditions Horus, 1944.
 - * LEPRETTE, Fernand. - *Le Huppe fantasque*. - Le Caire : Éditions Horus, 1944.
 - * TAHA-HUSSEIN, Moënis Claude. - ... *et le matin clair*. - Le Caire : Maaref, 1945.
 - * HENEIN, Georges. - *Prestige de la terreur*. - Le Caire : Masses, 1945.
 - * CHIVÉKIAR, Princesse. - *Nefer-Res-es, la petite esclave du Pharaon Ni-Ouser-Râ*. - Le Caire : Institut Français d'Archéologie Orientale, 1945.
 - * ALAM, Edouard. - *La Fiancée d'Ahmed*. - Le Caire : Schindler, 1945.
 - * HENEIN, Georges. - *Pour une conscience sacrilège*. - Le Caire : Masses, 1945.
 - * MAROTTI, Victor. - *Souffle vernal*. - Le Caire : Imprimerie La Patrie, 1946.
 - * LAEUFER, Yvonne (sous le pseud. de ORLOVA). - *Les Convulsions du Nil*. - Genève : Édition du Mont-Blanc, 1946.
 - * MAROTTI, Victor. - *Rappel à la prédestinée. Mon journal poétique*. - Le Caire : Imprimerie La Patrie, 1946.
 - * HENEIN, Georges. - *Un temps de petite fille*. - Paris : Éditions de Minuit, 1947.
 - * JABÈS, Edmond. - *Chansons pour le repas de l'ogre*. - Paris : Seghers, 1947.
 - * JABÈS, Edmond. - *Le Fond de l'eau*. - Le Caire : La Part du Sable, 1947.
 - * BOULAD, Georges. - *Les Heures sereines*. - Alexandrie : Édition du Scarabée, 1947.
 - * KASSAB, Ernest. - *Vers la terre de l'élue*. [préfaces par Georges Duhamel et Foulad Yeghen]. Le Caire: S.n., 1947.
 - * NEVYNE, Colette. - *Gouttes d'eau*. Préface de Ahmed Rassim. - Le Caire :
-

Imprimerie Le Progrès, 1947.

- * JABES, Edmond. - *Trois Filles de mon quartier*. - Paris : G. L. M., 1948.
- * CATTAUI, Georges. - *Outrenuit*. - Paris : G.L.M., 1948.
- * COSSERY, Albert. - *Les Fainéants dans la vallée fertile*. - Paris : Domat, 1948.
- * DUMANI, Georges. - *Monsieur Bergeret au Caire*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1948.
- * TABET, Charles. - *Rayons et Reflets de la femme*. - Le Caire : Tabany, 1948.
- * DUMANI, Georges. - *Le Disque des jours*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1949.
- * HENEIN, Georges. - *L'Incompatible*. - Le Caire : La Part du Sabre, 1949.
- * FINBERT, Elian. - *La Sagesse arabe*. - Proverbes orientaux. - Paris : Laffont, 1949. (Prix Wacyf Ghali).
- * SHAFIK, Doria. - *La Bonne aventure*. poèmes. - Paris : Seghers, 1949.
- * JABES, Edmond. - *La Voix d'encre*. - Le Caire : La Part du Sabre, 1949.
- * JABÈS, Edmond. - *La Clef de voûte*. - Paris : G.L.M., 1950.
- * DUMANI, Georges. - *Goha et son âne*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1950.
- * MAZHAR, Hassan. - *Le Chapelet aux grains de couleur*. Contes. - Le Caire : Imprimerie El-Takadom, 1950.
- * OUT EL-KOULOUB. - *Zanouba*. - Paris : Gallimard 1950.
- * CHEDID, Andrée. - *Texte pour un poème*. - Paris : G.L.M., 1950.
- * SALINAS, Wilma. - *La Faiblesse d'aimer*. - Paris : Gallimard, 1950.
- * JABÈS, Edmond. - *La Clef de voûte*. - Paris : G.L.M., 1950.
- * JABÈS, Edmond. - *Les Mots tracent*. - Paris : Librairie "Les Pas Perdus" 1951.
- * BLUM, Robert. - *Arc en Ciel*. - Le Caire : Walter Araya Editeur 1951. (Coll. "Les Écrivains d'Égypte").
- * OUT EL-KOULOUB. - *Le Coffret Hindou*. - Paris : Gallimard, 1951.
- * SCHENOUDA, Horus. - *Filles Méditerranéennes*. - Paris : La Presse à bras, 1951.
- * ASCAR-NAHAS, Joseph. - *Les Pronos de Cheikh Barml*. - Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1951.
- * RASSIM, Ahmed. - *Hunmtane*. - Le Caire : Imprimerie Memphis, 1952.
- * FARES, Bisr. - *Divergence*. Théâtre. - Le Caire : Imprimerie Misr ; Paris : Librairie Bonaparte, 1952.
- * RASSIM, Ahmed. - *Melek*. - Le Caire : Imprimerie Al Tadadom 1952.
- * SHAFIK, Doria. - *L'Esclave sultane*. - Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1952.
- * MOSCATELLI, Jean. - *Roubatwat pour l'année*. bilingue français/arabe (trad. Habib Jamati). - Le Caire : Éditions Aldéharan, 1952. (Prix Wacyf Ghaly de l'Association

France-Egypte, 1952.).

- * RASSIM, Ahmed. - *Nawal*. - Le Caire, 1952.
 - * GUIRGUIS, Renée. - *Récits*. - Paris : G. L. M., 1952.
 - * AXELOS, Céline. - *Les Marches d'ivoire*. Poèmes. - Monte-Carlo : Regain, 1952.
 - * MOSSERI, Emile. - *Contre le temps*. - Monte-Carlo : Regain, 1952.
 - * LEPRETTE, Fernand. - *La Rose rouge*. - Genève : Studer, 1952.
 - * CHEDID, Andrée. - *Le Sommeil délivré*. - Paris : Stock Éditeur, 1952.
 - * NIZZA [ps. CROISIER, Marguerite]. - *Textes de Nizza*. 1904-1953. [préface de José Canéji]. - Alexandrie : Imprimerie du Commerce, 1953.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Noha, poèmes d'Égypte*. - Le Caire, 1953.
 - * ASCAR-NAHAS, Joseph. - *Djenane*. - Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1953. (Prix Edgard Poe 1955).
 - * HENEIN, Georges. - *Les Deux Effigies*. - Le Caire : La Part du Sable, 1953.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Cris*. - Paris : Seghers, 1953.
 - * VINCENDON, Mireille. - *Le Dialogue des ombres*. - Paris : Seghers, 1953.
 - * BLUM, Robert. - *Présence et autres comédies*. - Le Caire : Walter Axisa, 1953.
 - * BLANDIN, Renée. - *Le Festival égyptien*. - Paris : P. André Martel, 1953.
 - * PARME, Raoul. - *Paraboles de l'Inconnue*. - Le Caire : Éditions Abou Fadil, 1954.
 - * TAHA HUSSEIN, Moënis Claude. - *Midi le juste*. - Le Caire : Maaref, 1954.
 - * OUT EL-KOULOUB. - *La Nuit de la destinée*. - Paris : Gallimard, 1954.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Samia, poèmes d'Égypte*. - Le Caire, 1954.
 - * TAHA-HUSSEIN, Moënis Claude. - *Midi le juste*. - Le Caire : Maaref, 1954.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Pages Choiesies*. Tome Premier (poèmes). - Alexandrie : Imprimerie du Commerce, 1954. (Prix Capdeville de l'Académie Française).
 - * CHEDID, Andrée. - *Textes pour la terre aimée*. - Paris : G.L.M., 1955.
 - * VINCENDON, Mireille. - *Le Nombre du silence*. - Paris : Seghers, 1955.
 - * SAFEYAH. - *Pierres sur le chemin*. - Paris : Pierre Seghers Éditeur, 1955.
 - * FIECHTER, J.R. - *Contrepoin. Images d'Égypte. Images du Jura*. - Genève : Éditions de la Coulouvrenière, 1955.
 - * COSSERY, Albert. - *Mendiants et Orgueilleux*. - Paris : Julliard, 1955.
 - * CARIDAKIS, Salas. - *Vous que j'aime, bonjour*. - Le Caire : Éditions de l'Atelier, 1955.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Déchirures*. - Paris : Éditions de Minuit, 1955.
 - * BLUM, Robert. - *Le Signe arabe. roman*. - Le Caire : Édition de l'Atelier, 1955.
 - * JABES, Edmond. - *L'Écorce du monde*. - Paris : Seghers, 1955.
 - * RASSIM, Ahmed. - *Le Coffre aux épices. Pages Choiesies*. Tome Second (prose). - Alexandrie : Imprimerie du Commerce, 1955.
 - * MIRSHAK, Chafik. - *Le Crime de Meadi*. - Le Caire : Imprimerie Française, 1956.
-

-
- * HENEIN, Georges. - *Le Seuil Interdit*. - Paris : Mercure de France, 1956.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Jules César*. - Paris : Seghers, 1956.
 - * CHEDID, Andrée. - *Terre regardée*. - Paris : G.L.M., 1957.
 - * SARAG, Anne. - *Voyage avec une ombre*. - Paris : Calmann-Lévy, 1957.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Les Gisants satisfaits*. - Paris : Pauvert, 1958.
 - * VINCENDON, Mireille. - *Les Cahiers d'Annabelle*. - Paris : Mercure de France, 1958.
 - * OUT EL-KOULOUB. - *Ramza*. - Paris : Gallimard, 1958.
 - * GUIRGUIS, Renée. - *Rondes*. - Paris : G. L.M., 1959. - 34 p.
 - * JABES, Edmond. - *Je bâtis ma demeure*. - Paris : Gallimard, 1959.
 - * CHEDID, Andrée. - *Seul, le Visage*. - Paris : G.L.M., 1960.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Rapaces*. - Paris : Seghers, 1960.
 - * LEPRETTE, Fernand. - *Les Fauconnières ou le domaine des quatre ezbehs*. - Paris : Mercure de France, 1960.
 - * CHEDID, Andrée. - *Le Sixième Jour*. - Paris : Julliard, 1960.
 - * OUT EL-KOULOUB. - *Hefnaoui, le magnifique*. - Paris : Gallimard, 1960.
 - * JABES, Edmond. - *Le Livre des questions*. - Paris : Gallimard, 1963.
 - * COSSERY, Albert. - *La Violence et la Dérision*. - Paris : Julliard, 1964.
 - * CHEDID, Andrée. - *L'Étroite peau*. - Paris : Julliard, 1964.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Carré blanc*. - Paris : Soleil Noir, 1965.
 - * SARAG, Anne. - *L'Anneau de feu*. - Paris : Éditions Français Réunis, 1965.
 - * JABES, Edmond. - *Le Retour au Livre*. - Paris : Gallimard, 1965.
 - * BLUM, Robert (BARRET). - *Insolitude. Aphorismes et Pensées*. - Paris : Édition de l'Atelier, 1965.
 - * CHEDID, Andrée. - *Double-Prays*. - Paris : G.L.M., 1965.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Les Damnations*. - Paris : G. Visat, 1966.
 - * MIRSHAK, Shafik. - *Escalier mouvementé au Caire*. - Le Caire : Atlas, 1966.
 - JACQUES, Paula. - *L'Héritage de tante Carlotta*.
 - * PARME, Raoul. - *La Prière Dansée*. - Genève : Imprimerie Avenir, 1969.
 - * PARME, Raoul. - *La Prière Dansée*. - Genève : Imprimerie Avenir, 1969.
 - * DIDERAL, Jean. - *Égypte, mes yeux, mon soleil*. - Paris : Les Éditions Français Réunis, 1969. (pseud LÉVY, Édouard).
 - * BLUM, Robert (BARRET). - *Tumulte (poèmes d'hier et d'aujourd'hui)*. - Besançon : Éditions de l'Atelier, 1969.
 - * CHEDID, Andrée. - *Contre-Chant*. - Paris : Flammarion, 1971.
 - * PARME, Raoul. - *Le Rameau d'or*. - Milan : Milici, 1971.
 - * CHEDID, Andrée. - *Bérénice d'Égypte*. - Paris : Le Seuil, 1971.
 - * CHEDID, Andrée. - *La Cité fertile*. - Paris : Flammarion, 1972.
-

-
- * KHER, Amy. - *Les Sycomores*. - Le Caire : Atlas, 1972.
 - * MANSOUR, Joyce. - *Histoires nocives*. - Paris : Gallimard, 1973.
 - * CHEDID, Andrée. - *Nefertiti ou le rêv d'Akhenaton*. - Paris : Flammarion, 1974.
 - * VAUCHER ZANANIRI, Nelly. - *Soleil absent*. - Paris : Éditions Saint Germain des Prés, 1974.
 - * COSSERY, Albert. - *Un Compiot de saltimbanques*. - Paris : Laffont, 1975.
 - * ASSAAD, Fawzia. - *L'Égyptienne*. - Paris : Mercure de France, 1975.
 - * CHEDID, Andrée. - *Cérémonial pour la violence*. - Paris : Flammarion, 1976.
 - * HENEIN, Georges. - *Le Signe le plus obscur*. - Genève : Puyraimond, 1977.
 - * HENEIN, Georges. - *Notes sur un pays inutile*. - Genève : Puyraimond, 1977.
 - * HENEIN, Georges. - *La Force de saluer*. - Paris : La Différence, 1978.
 - * JABES, Edmond. - *Le Livre des Ressemblances. Le Soupçon, le Désert*. - Paris : Gallimard, 1978.
 - * CHEDID, Andrée. - *Fraternité de la parole*. - Paris : Flammarion, 1978.
 - * HASSOUN, Jacques. - *Fragments de langue maternelle*. - Paris : Payot, 1979.
 - * SHAFIK, Doria. - *Avec Dante aux Enfers* : I. Évocation - II. Mendicants d'absolu (préface de Pierre Seghers) - III. La Tourmente - IV. Renaître - V. Larmes d'Isis. - Périgueux : Éditions Pierre Fanlac, 1979.
 - * HENEIN, Georges. - *L'Esprit frappeur. Carnets 1940-1973*. - Paris : Encre, 1980.
 - * MIRSHAK, Shafik. - *Les Années magiques*. - Le Caire : Atlas, 1980.
 - * CHEDID, Andrée. - *Les Marches de sable*. - Paris : Flammarion, 1981.
 - * SOFER, Micha. - *Les Cinq Sentiments de l'exil*. - Genève : Éditions Zoé, 1983.
 - * JACQUES, Paula. - *Lumière de l'oeil*. - Paris : Gallimard, 1983. (Folio).
 - * JABES, Edmond. - *Le Livre des Marges*. - Montpellier : Fata Morgana, 1984.
 - * KHOURY, Leila. - *L'Infini*. - Le Caire : Imprimerie de l'Université américaine, 1984.
 - * HASSOUN, Jacques. - *Alexandries*. - Paris : La Découverte, 1985.
 - * LATIF GHATTAS, Mona. - *Les Chants du karawane*. - Le Caire : Elias Modern Publishing and Co, 1985.
 - * LATIF GHATTAS, Mona. - *Nicolas, le fils du Nil*. - Le Caire : Elias Modern Publishing and Co, 1985.
 - * LATIF GHATTAS, Mona. - *Quarante Voiles pour un exil*. - Québec (Canada) : Éditions Trois, 1986.
 - * CHEDID, Andrée. - *Textes pour un poème (1949-1970)*. - Paris : Flammarion, 1987.
 - * ASSAAD, Fawzia. - *Des Enfants et des Chats*. - Lausanne : Pierre-Marcel Favre, 1987.
 - * CHEDID, Andrée. - *L'Enfant Multiple*. - Paris : Flammarion, 1989.
 - * JABES, Edmond. - *Le Seuil, le Sable. Poésies complètes (1943-1988)*. - Paris :
-

Gallimard.

1990.

* JACQUES, Paula. - *L'Héritage de Tante Carlotta*. - Paris : Gallimard, 1990; (Folio).

* MANSOUR, Jean. - *Prose et Poésie : œuvres complètes*. - Arles : Actes Sud, 1991.

* JACQUES, Paula. - *Debout et les anges dissipés*. - Paris : Mercure de France, 1991.

* CHEDID, Andrée. - *Poèmes pour l'été* (1970-1991). - Paris : Flammarion, 1991.

* ASSAAD, Fawzia. - *La Maison du balcon*. - Paris : L'Harmattan, 1991.

* SOLÉ, Robert. - *Le Tarbouche*. - Paris : Le Seuil, 1992.

* SOLÉ, Robert. - *Le Sémaphore d'Alexandrie*. - Paris : Le Seuil, 1994.

* JACQUES, Paula. - *La Descente au paradis*. - Paris : Mercure de France, 1995.

Index des auteurs

ABOU KHATER, Fouad.

ACKAD, Tewfik

ADES, Albert

ALAM, Edouard

ARCACHE, Jeanne.

ASCAR-NAHAS, Joseph.

ASSAAD, Fawzia

ASSEM, Ismet (Maunenne)

AXELOS, Céline

BARBITCH, Ivo

BARTHAS-LANDRIEU, Thérèse

BAUX, Cyril des (pseud. Ahmed SIDDIK)

BELLOS, Nausicaa

BERTHEY, Gaston

BLANDIN, Renée

BLUM, Robert

BONJEAN, François

BOULAD, Georges

BRIN, Monik

CARIDAKIS, Savas

CATTAUL, Georges.

CAVADIA, Marie.

CHEDID, Andrée

CHIVÉKIAN, Princesse

COHEN, Dan

COSSERY, Albert.

DEIF, Ahmed

DIDERAL, Jean (pseud. Edouard Lévy)

DIVRAY, Jehan (pseud D'Allisac-Fahmy)

DI MANI, Georges

FARAONE, Joseph.

FARES, Bist

FIECHTER, J.R.

FINBERT, Élian.

FLÉRI, Louis

GARGOUR, Edouard

GASPAROLI, Marie

GERTEINY,

GHALI, Wacyf.

GUIRGUIS, Renée

HAIDAR Ali Chinassi, Fazil

HANEIN, Jos.

HASSOUN, Jacques

HENEIN, Georges.

KAMEL, Mahmoud

KASSAB, Ernest.

KHAIRY, Mohamed.

KHAYAT, Georges

KHEDRY, Ahmed

KHER, Amy.

KHOURCHID, Mohamed.

KHOURY, Leila.
JABES, Edmond
JACQUES, Paula
JOSIPOVICI, Albert.
LAEUFER, Yvonne
LATIF GHATTAS, Mona
LÉPRETTE, Fernand
LÉVY, Jules
LEVY, Victor
MALEH, Jacques
MANSOUR, Joycc.
MAROTTI, Victor
MAURIENNE (ASSEM, Ismet)
MAZHAR, Hassan.
MÉRIEL, Étienne
MIRSHAK, Shafik.
MORPURGO, Nelson
MOSCATELLI, Jean.
MOSSERI, Émile
MOUTRAN, François.
NEVYNE, Colette.
NIZZA, (Marguerite Croisier)
OUT EL-KOULOUB.
ORFALI, Georges
PARME, Raoul.
PRATSICA, Georges
PUECH-BARRERA,

RASSIM, Ahmed
SAFEYAH
SAINT-POINT, Valentine de
SALINAS, Wilma (Nassar-Moghazi)
SALTIEL, Albert
SARAG, Anne (pseud. Gamsaragan, Dana)
SCHEMEIL, Marus.
SCHENOUDA, Horus.
SCOUFFI, Alec
SEDDIK, Mohamed
SEKALY, Josée.
SHAFIK, Dona.
SINADINO, Agostino
SOFER, Micha
SOLÉ, Robert
SORIANO, Raphael
TABET, Charles
TAHA HUSSEIN, Moenis Claude
THUILE, Henri
VAUCHER-ZANANIRI, Nelly
VINCENDON, Mireille
YEGHEN, Foulad.
YERGATH, Arsène.
ZANANIRI, Gaston
ZANANIRI, Georges
ZULFICAR, Mohamed



حكايات ١٨٨٢ ومسرح روجيه عساف ، الدراماتورجيا،

التمثيل (الأداء الإلقائي - فن التعبير
الصاقي - فن التعبير الجسدي
وغيرها)، فنون السينوغرافيا، ثم
الدورشة الأخيرة (الدراماتورجيا)
التي أشرف عليها المخرج اللبناني.

مسرح روجيه عساف

روجيه من مواليد عام ١٩٤١،
درس فنون التمثيل في ستراسبورج
في الفترة (٦٣ - ١٩٦٥).

تعود بداياته المسرحية لعام
١٩٦٠ عندما شارك المسرحيين
اللبنانيين في تدعيم الحركة
المسرحية الحديثة بلبنان. له تجاربه
المسرحية في المدارس والجامعات.



ضمن برنامج «الورش المسرحية»
الذي يقبضه المركز لتطويع أدوات
المبدعين الشباب في مجالات
مسرحية متنوعة: فنون الأداء

ثمة عروض مسرحية ترتبط
بأسماء أصحابها، وثمة مسرحيات
يتخفى وراءها مخرجوها، والفارق
ما بين الاثنين، هو الاختلاف ما بين
عبقرية الرؤية، وتنفيذها حرفياً. بين
نقاء التأويل، والترجمة الحرفية في
التناول. وأنه لاختلاف كبير بين
رؤيتين. ومسرح روجيه عساف،
المخرج اللبناني صاحب «مسرح
الحكايات» ذائع الصيت، مثال على
الرؤية الأولى.

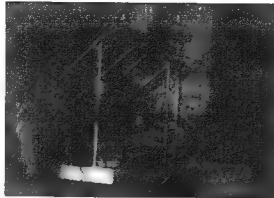
زار عساف مصر في الفترة ما
بين (١٩٩٥ - ١٩٩٦) لفترات متقطعة
يتابع فيها ورشة الدراماتورجيا التي
أقيمت في مركز الهناجر للفنون، من

جامعيره، ويتفهم لغتهم وثقافتهم ومورثاتهم ويقدم مسرحه في هذه المرحلة أعمالاً حية تسعى إلى إحداث علاقة مباشرة وثقافية مع المتفرجين: «ليس دورى مصالحه الناس بل على النقيض، إثارة مقاومتهم للواقع الذى يتعايشون معه دون اتخاذ موقف منه».

صاغَ هذا المفهوم تجربة ومدرسة الدراماتورجيا، التى توجت بالعرض المسرحى «حكايات ١٨٨٢» بمركز الهناجر للفنون.

حكاية «حكايات ١٨٨٢»

كانت «المعودة إلى المنفى» للروائى الكبير أبو المعاطى أبو الفجاء، أهم مدخل للمخرج اللبنانى وفرقته من شباب المبدعين بالمركز للتعرف على شخصية عبد الله الفديم، وعلى علاقته بالشعب من جهة، والسلطة من الجهة الأخرى. كان هذا هو المصدر الرئيسى للعمل المسرحى، فضلاً عن المصادر الأدبية والفنية الأخرى. ويتعامل عساف مع العرض المسرحى على مستويين:



في عامى ١٩٧٦ و ١٩٨٢ وتحول الفرقة إلى مجموعة متخفية فى العمل الاجتماعى لخدمة الشعب المقاوم و تتوقف عن ممارسة المسرح آنذاك، ويشارك روجيه عساف مع زملائه المسرحيين طوال ست سنوات - هي فترة النضال السياسى - فى المقاومة الشعبية، فيلتحق بالكتائب الفلسطينية والحركة المسرحية اليسارية.

يكون عساف عام ١٩٧٨ مع طلاب الفنون بالجامعة اللبنانية، فريق عمل يخوض به غمار تجربة مسرحية ستحمل اسمه طوال ربع القرن الأخير، هي تجربة «مسرح الحكواتى»، يهتم فيها المخرج المسرحى على الذاكرة الشعبية، منبهاً رئيسياً، كى يتواصل مع

من أهم مساهماته مثلاً اشتراكه فى العمل المسرحى الهام «أرتوى أدنى» للكاتيب المسرحى بريخت من إخراج جلال خورى، و «فلايمير» فى مسرحية «فى انتظار جود» للكاتيب المسرحى صامويل بيكيت ومن إخراج شكيب خورى، وغيرها من الأعمال المسرحية.

كان مسئولاً عن المركز الجامعى للدروس المسرحية فى بيروت، وعمل بمسرحها منذ عام ١٩٦٥ فور عودته من بعثته الدراسية، وكان (مسرح بيروت) أول مسرح فى العاصمة اللبنانية له طابعه الثقافى وغير التجارى.

يؤسس مع الفنانة اللبنانية نضال الأشقر «محترف بيروت للمسرح» وهى ورشة مسرحية تستند إلى منهج العمل الجماعى، وتايف نصوص ذات مواضيع سياسية واجتماعية، لها مغزاها الوطنى المرحض، ويلعب هذا المسرح دوراً فى المقاومة اللبنانية ضد المحتل الاسرائيلى الذى يحتاج لبنان

المستوى الأول:

يستعين هذا العرض المسرحي بمذكرات أحمد عرابي، وعبد الله القديم وأشعار فراد حداد. كما أن هناك جانباً آخر في النص من إبداع فريق ورشة الكتابة. وهي المشاهد التي صورت الحياة الشعبية في تلك المرحلة، وتعتمد في سردها الدرامي على سيرة «السيد العجان».

المستوى الثاني:

كيف تُرى هذه المشاهد بوضعها الراهن، وكيف تُرى رؤاها عبر عيون الممثلين الذين يعايشون نهايات القرن التاسع عشر، ويقاملون معها بمنظور أُنّي، يعكس رؤى جيل من الشباب يحيا أحوال القرن العشرين. ما هي علاقتهم بهذه الفترة التاريخية الهامة في حياة مصر السياسية؟ كيف ينظرون إلى مشروع التنوير، ذلك المشروع الفكري والصنفاي القومي الوطني؟! يطرح العرض المسرحي تساؤلات من هذا القبيل، وغيرها عندما يتساءل عن مستقبل المجتمع العربي؟! وتبين ذلك عبر سطر المسرحية ويشكل فني، غير مباشر.

من هذه المنطلقات يكتشف الناقد أنه لا يتعامل مع عرض مسرحي جاهز، أو معد إعداداً نهائياً، بل هو مشروع مفتوح يُمكّن أماناً بفكره، وأخرى -مسائله- التي يطلب منا استكمالها. ويكتشف الناقد كذلك أنه ليس بإزاء عرض مسرحي تقليدي نمطي: فلا ينبغي النظر إلى «حكايات ١٨٨٢» عبر قواعد ولوائح أرسطية نقدية ثابتة، ومنهج نقدي تحليلي وصفي أحادي الرؤية، فإن هذا ينظم التجربة، ويضمها في إطار منطوق، إنها تجربة تنفتح على الذات، سواء كانت مؤدية (الممثلين) أم متلقية (المتفرجين)، تأخذ منها منابعها، وتمنع التجربة حرارة ونفثاً ووجداً.

تساؤل (حكايات ١٨٨٢) أن تستمد قواها - إذن - في هذا العرض المسرحي، ليس من المنطوق التاريخي الذي يرصد حكايات، فيخرج منها بنتائج وتغييرات، بقدر ما يستفز المتفرج/ المتلقي للتفكير، وتهزه من أعماقه: كي يعيد اكتشاف مجتمعه، فيقوم بصياغته من جديد وفقاً لما يراه حقاً وفعلاً.

لم يطرح عساف مع مجموعته شخصية النديم، ومرحلته

التاريخية، إلا وهم ينظرون إلى قضايا بعينها، تهم مجتمعنا للعاصر في ظروف الرأفة وقضاياها التي تترقنا: العلاقة المزدوجة التي تربط المثقف بالشعب من جهة، والمؤسسة من الجهة الأخرى، والحيولة بين الممارسة والفكر، وعدم التطابق بين مستوياتها: أي الأطوار العملي الذي يختلف عن التمسيد الفكري. قضية المستعمر والشعب المقاوم بغشاته المختلفة. ويصور العرض المسرحي أسئلة، دون أن يطرح إجابات جاهزة عنها، مستعيناً في ذلك بالجدل والصوار. يتم ذلك وفقاً لاسلوب فني لا يعتمد في منهجه على الخطابة، أو مباشرة الرسالة، أو سطحية الدلالة، وحررية العلامة.

لذلك فإن الصياغة أو الإطار الفني الذي قُدم من خلاله العرض المسرحي، يقوم على استخدام أبسط وسائل التعبير ووسائطها. فهو يعتمد لإبراز أطروحاته على مجموعة من الممثلين الشباب، يجاولون قدر استطاعتهم أن لا يمثلوا، بل هم يؤدون أدوارهم، يعكسونها فوق الخشبة، عبر ثنائية التركيب، فهم ممثلون وممثلون، مؤدون ودواة، يقوم

وعيمهم - بوصفهم ممثلين - على قدر من المراقبة للسيطرة على الشخصيات التي يؤدونها تمثيلاً، فلا تتخصصهم أو تلمس ملامحهم ووعيهم الجمعي في التعليق وإنارة الحدث، فهم يستمتعون بما يؤدونه كلعبة مسرحية، يعانون الأحداث الجسام، لكنهم يلغون بالنكات الساخرة المرتجلة من لديهم هنا وهناك، وهذه النكات والمفارقات لا تنسبهم مهمتهم المعرفية، لا يهمهم أن تستثير ضحكاتهم ابتسامات جمهورهم، أو استثارة دموعهم، بقدر ما تستنفر قرائحهم للحركة والفعل الموجه.

وتبقى الأسئلة التي تطرح نفسها بنفسها فوق خشبة.. ومن بينها: لماذا فشل مشروع عرابي؟ ولماذا نهزم؟..

ولا يتوقف الزمان بوجود النديم وعرابي، ثم الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨٢، بل يستمر زمن الأحداث لما بعد ذلك، لكن العرض المسرحي ينظر إلى الماضي بوصفه وسيطاً يسقط عليه فريق العمل، مستقبل الحركة المصرية الوطنية المعاصرة برمتها. ويعن روجيه

عساف منذ البداية «أن الفعل الذي يتم فوق خشبة المسرح يتجاوز حدود العرض، فليس الهدف تقديم عرض مسرحي لذاته، ولكن اختبار الوقائع التي يحتويها هذا العمل وأثرها في وجدان الجماهير وعقولهم. ويحدث هذا الاختبار بفضل مجموعة الممثلين/ الرواة». إنهم منذ بداية اللعبة المسرحية يظهرين أمامنا بشكل واقعي دون أي إيهام مسرحي للبدء في حكايات النديم والثورة العرابية والحكايات الإنسانية العادية للفلاح والأزهري ورجل الشارع والأديب.. إلى آخر تلك الأنماط الإنسانية. إن هؤلاء الممثلين يبنشون وأقبحهم المعاصر في عام ١٩٩٦ بالاستعانة بحكايات عام ١٨٨٢.

وتأتي سينوغرافية العرض المسرحي بسيطة ببساطة الفن الخالص: فهي تعتمد على الفضاءات المسرحية التي يشكلها الممثلون: خشبة مسرح عارية، وقطعتا ديكور تمثلان أماكن العرض بأكمله، يتم توظيفها من خلال الإضاءة وتوزيع حركة الممثلين. ويحدث التغير وفقاً للوظيفة الدرامية التي تملي فعل التغير. وهي مواد قابلة للتشكيل،

فقطعة الديكور، نراها تارة بيتاً، وتكون هي نفسها مقراً للباشا تارة أخرى، واسطبلأً للحمار تارة ثالثة.. وتستكمل الشرائع اللونية والأبيض والأسود الوظيفة التوثيقية فوق خشبة المسرح من جهة، مؤكدة على الطابع التاريخي للأحداث المسرحية من الجهة الأخرى. ويمنح التوثيق هذه الأحداث صدقها التاريخي وجديّة المناقشة التي تقوم على حجج قوية.

لكل من اشترك في هذا العرض المسرحي الشاء والتقدير بداية من ورشة الدراماتورجيا (الكتابة المسرحية) مروراً بورشة الموسيقى، والديكور، والملابس، والاكسسوار، وتصميم الإضاءة، والصوت، والمشاركين في هيئة الإخراج، وصولاً إلى المثلثات والممثلين:

سلوى محمد على وبسعة الحسيني وريم حجاب وآية سليمان، وعلى خليفة وضياء عبد الخالق وصلاح حلفي ويوسف إسماعيل ومحمد عزت (تمثيلاً لغناء وتلحيناً) وكريم عادل، وباسم العطار وحازم سمير ونفيل حامد.

هنا: عبد الفتاح

هجوم عربية أفريقية فى أيام قرطاج السينمائية

الأفلام العربية التى تعرضت للمساسة الفلسطينية، يأتى بعده . ٧٤ - فيلم، «كفر قاسم» للمخرج اللبناني بروهون علوية عن المجزرة التى اقترفها الجيش الصهيونى فى فلسطين المحتلة. دورة ١٩٧٤ تشهد «السفراء» للمخرج التونسى فاهصر قطارى عن مشكلة المهاجرين، وفى دورة ١٩٨٠ بفيلم «عزيزة» للمخرج التونسى عبد اللطيف بن عمار، لقضية المرأة بين الخرافة والوعى الشعبى والهجرة، وفى ١٩٨٢ نجد فيلم «الريح» لسليمان سيمسى - من مالى - عن رفض الجيل الجديد لفساد النظام الذى جاء به الاستقلال.

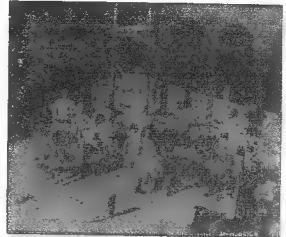
تمضى فيه لاضطهاد الاستعمار الجديد والبرجوازية الصاعدة للشعوب الأفريقية ممثلة فى خادمة سوداء، تعمل لدى أسرة فرنسية. فى دورة ٧٢ تلقى المخرجة الكونجولية سارة سالومور فى فيلمها «صاحبى زنجاء» تتابع فيه رحلة زوجة بسيطة تبحث عن زوجها الذى عذب فى سجون الاستعمار البرتغالى، كانت فى النهاية رحلة نحو الوعى وقرار المشاركة فى الكفاح. شاركتها فى الدورة نفسها المخرج المصرى توفيق صالح فى فيلمه «السورى» «المخدوعين» - عن قصة غسان كنفانى - لطلع ام

تحقق «أيام قرطاج السينمائية» منذ تأسيسها فى عام ١٩٦٦ فى تونس - العاصمة - لقاء هاماً بين السينما العربية والسينما الأفريقية، والبداية فى الستينيات لها دلالة فهى سنوات المد القومى العربى وحركات الكفاح الأفريقية من أجل التحرر والاستقلال.

ولنلقى بمناسبة الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً نظرة سريعة على الأفلام الفائزة بالتانيت الذهبى - نعترف أنها نظرة غير كاملة - فى الدورة الأولى - ١٩٦٦ - فاز المخرج السنغالى الأديب الكاتب عثمان سامبيغين عن فيلمه «سوداء»



في الأضلاع لحكيم موري



خيول لخط الجبلاني فرحاتي

الأحلام، لحكيم نوري في الهجرة إلى كندا، بسبب الظروف الاجتماعية القاسية، فإن نواحي أبطال «خيول الحظ» للهجرة لم تكن بنفس الوضوح. قضية الهجرة في عمق فيلم «سلاماً يا ابن العم» للمخرج الجزائري مرساق علواش وهو مهتم بمشاكل الشباب منذ «عمر جاتلاتو» ١٩٧٦ حتى «باب حوقة الواد» ١٩٩٣. ولعله يبدأ فيلمه «سلاماً..» بما انتهى إليه «باب الواد».. حيث قرر الشاب الجزائري المحبط بسبب الظروف المضطربة أن يهاجر إلى فرنسا.. استقر «موك» أو «توفيرين» في فرنسا واكتسب الجنسية الفرنسية.. يتحایل على

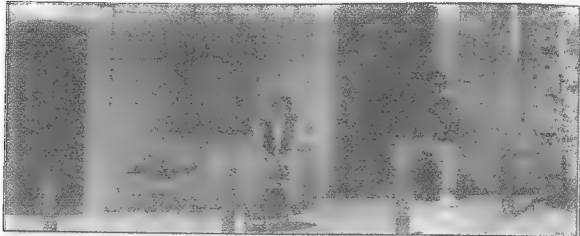
عملية جراحية تعيد إليه بصره، فاطمة المغربية تريد أن تلحق بأبها في جيل طارق، بل حتى الشابة الفرنسية ابنة المستوطن المستقر تبغى الرحيل في رفقة صديقها البطل.. قد تبدو مواقف البعض غير عقلانية مثل شخصية الضمير المسن، فأى ضمان يريد أن يحققه من أجل تجاوز الواقع؟ حلم السفر يبدو رهاناً.. كما بدأ لكثيرين غيره لأنه لن يتم إلا بصفة غير شرعية، ومركب المسلمين عبر البحر في الختام تطارده هليكوپتر ويسقط بين الأمواج!..

وإذا كان حلم الشاب مهدي في الفيلم المغربي الآخر مساق

في قراءة لأفلام الدورة الجديدة - نحاول استقراء أو استشفاف بعض ملامح في السينما العربية والسينما الأفريقية

قضية الهجرة لا تزال ملحة..

في فيلم «خيول الحظ» للمخرج المغربي الجبلاني فرحاتي صاحب «شاطئ الأطفال الضائعين» - ٩٢ والذي حصد جوائز عديدة - يبدو كأن كل الشخصيات تتطلع إلى الرحيل. البطل هاجسه أن يذهب إلى فرنسا للرهان على سباق الخيل، هارياً من ماضٍ يلاحقه، الرجل الضمير يانع أوراق اليانصيب يحلم بزيارة ابنه في باريس وبإجراء



الفيلم للفلسطيني سحر اخفيا

الشمس يمتلك قوة هدامة، ولذلك فإنه يجب أن يوضع في حظيرة الثيران، إذا صعد سيعيش حياة غادية وإلا تعرض للهلاك، هكذا كان شأن ومصير الطفل «كابيل» .. وتمتزج في الفيلم القوى الخارقة للسحر، والثيران، مع غضب الطبيعة.. أو - كما يستقدون - غضب روح الأسلاف!

يحاول فيلم «كيتا» ميراث الشاعر الجوال» - من بوركينا فاسو - إخراج داني كوياتي - تأكيد دور الثقافة الشعبية الشفافية في الهوية القومية، حيث يقوم الجد برواية حكايات الأجداد وأماجدهم لحفيده الطفل، ويتأثر به الطفل حتى ليهمل

أن كل مولود تزرع له شجرة هي تروم له، ولهذا فإن الأشجار محل تمجيد، لأنها تظل بحمايتها أرواح سكان القرية، ولهذا فإنه عندما تشرع شركة من شركات المدينة في قطع الأشجار، فلا خيار للسكان إلا النزوح من القرية. ولكن النزوح إلى الصحراء يهدد بالجفاف والموت، ويأتي ميلاد طفل جديد كنداء للعودة. ويريد المخرج - كما قال - أن يؤكد العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

وفي فيلم «عندما تلتقي النجوم بالبحر» - من مدغشقر - إخراج رايموند راجاريغيلو - معتقد شعبي آخر أن من يولد مع كسوف

الحياة يمقتل السيل.. يبدو دائماً قلقاً مذعوراً.. يأتيه ابن العم حاملاً حقيقة في مهمة تبدو غير شرعية.. وينتهي الفيلم بطرد البوليس للجزائري المستقر، في حين يستقر ابن العم ويرتبط بعلاقة حب مع فتاة سوداء...

الأسطورة والموروث والهوية

أكثر من فيلم أفريقي يعود للأسطورة والموروث والتقاليد، فيلم «شجرة الدم».. من غينيا بيساو إخراج ف. جوميز الفائز بالثانيت الفضى، وسبقته سمعة مشاركته بمهرجان «كان» الأخير، يتعرض للثقافة الشعبية حيث يعتقد الناس

دروسه، وينكر ما يلقنه من علوم الغرب، وإذا كان الجد قد اضطره إلى ترك القرية والطفل فقد ظلت حكاياته في وجدان الطفل.

القضية الفلسطينية..

يعبر عنها مخزجان شابان.. أحدهما ابن غزة ورشيد مشهوراوي.. والآخر ابن الناصرة.. إيليا سليمان.. كيف رأياها؟ مشهوراوي في فيلم «حيفا» - بطولة محمد بكري - من أبناء القدس المحتلة. هو هنا «حيفا» هكذا سماه أهل غزة لأنه كمنجوتن يصرخ بأسماء المدن السليبية «حيفا».. «يافا».. «عكا».. الزمن عشية اتفاق أوسلو. يعلق أنه سينتقل من مخيم إلى مخيم آخر.. فالخاوضات تحمل تنازلات.. وأبو سعيد الذي أقعده الشلل ستعيده «السلطة» الوطنية إلى عمله شرطي.. سعيد يشعر أنه سيخرج من سجن الاحتلال إلى سجن آخر.. رهب الجميع من العرب بفيلم «حيفا» واستحق جائزة التانيت البرونزي. لكن الأغلبية من

العرب تتقبل الفيلم الآخر «سجل اختفاء».. للمخرج الفلسطيني العائد من أمريكا بعد ١٢ سنة الذي رأى بلده شبه خاوية.. من خلال «يوميات» فيها رثابة.. يدعى للحديث عن فيلمه.. الميكروفون لا يعمل.. أبوه وأمه يغطان في النوم وشائشة التلفزيون تتشوش بعد انتهاء الإرسال مع عزف السلام الوطني الإسرائيلي ورفرفة العلم الإسرائيلي.. كان هذا المشهد مثار صيحات استنكار في الصالة من بعض الجمهور.. هل نستمع للرأي الآخر؟ قال إيليا سليمان.. «لم يتحملوا العلم الإسرائيلي نقائق.. فما بالك والفلسطينيون العرب يتحملونه خمسين سنة؟!». ندخل منطقة حساسة.. فقد كان جزء من تمويله إسرائيل بصفته حامل جواز سفر إسرائيلي.. مع تمويل أوروبي أكثر.. ثم أرادوا منع هذا التمويل لأنه عربي فلسطيني.. حاول إثبات هويته الفلسطينية. اضطرروا الآن أن يعترفوا بها.. هناك منظمات تحمل الهوية

الفلسطينية داخل إسرائيل.. أصر أن يعرض فيلمه بمهرجان فينيسيا باسم فلسطين.. مسألة شائكة.. وجهة نظر قد ترفض ولكن لا تدان!

● قاع المدينة.. النزول إلى واقع المهمشين.. الحياة اليومية العادية.. من الحارة المصرية ومعاينة الشباب في «يا دنيا يا غرام» لمجدي أحمد علي.. إلى الفيلم الجزائري «بورتريه» للحاج رحيم الذي يفوس في قاع المجتمع.. حيث يتحایل الناس على الحياة.. إلى الفيلم التونسي «السيدة» لمحمد زون، الذي يدلف بنا إلى حي شعبي.. يصور بشراً حقيقيين.. مرافقين غائبين.. بعضهم يلجأ إلى السرقة.. ولكن الناس فيهم شهامة ونبل..

قضايا وهموم عربية وأفريقية مشتركة.. هل نعود إلى طرح تساؤل المدابة.. هل من إنتاج مشترك بين الجنوب والجنوب حتى لا يكون قاصراً على الجنوب والشمال؟!

إحياء ذكرى إميل حبيبي

قضية إسرائيل، قضية الاحتلال والعدوان، أكثر من مرة لقت، وما أنا أؤكد على ذلك: ياسر عرفات حتى الآن وعلى الرغم من كل شيء، لا يمثل السجان، إنما رامين ثم بيريز هما اللذان يمثلان السجان، ياسر عرفات مازال يمثل السجين، وأنا من طبعي الإنسانية لا أستطيع أن ألوم الضحية، ولا تزالون الضحية. وفي روايتي المنسية (لكن بنت لحن) كنت أصرخ في جملة بعد الأخرى: «لا تلوموا الضحية».

أما القسم الثاني من هذا العدد فيشتمل على أهم المعالم الحياتية والعلمية والأدبية في سيرة الراحل الكبير، ثم يأتي القسم الثالث الذي يشتمل على ثمانية شهادية وكلمة نابين بقلم أهم الأدباء

الشابة سهام داود والشاعر الشاب عسان زلقان.

اشتمل (العدد التاسع) على النص الكامل لآخر حوار أدبي فكري مع الراحل الكبير إميل حبيبي، وهو نص الحوار الذي كانت قد أجرته معه هيئة تحرير صحيفة (بغافر ثقافية) الصادرة عن وزارة الثقافة الفلسطينية، وفي هذا الحوار أراء مهمة للأديب الكبير الراحل عن أبرز قضايا الساحة الثقافية والسياسية، فطلى سبيل المثال، نجده يجيب عن سؤال حول رأيه في السلطة الوطنية الفلسطينية بعد عامين على أرض الوطن، بقوله أنا غير موافق على النظرية القائلة بأن القضية هي قضية أداء السلطة، لا يعنى... لاتزال القضية هي

اصدرت مجلة (مشارف) الشهرية الثقافية عدداً تذكاريًا خصصته لإحياء ذكرى مؤسسها ورئيس تحريرها الروائي الفلسطيني الكبير إميل حبيبي الذي وافته المنية في أول مايو الماضي قبل أن يتم عامه الخامس والسبعين (٢٩ أغسطس ١٩٢٦ - ١ مايو ١٩٩٦)، وقد صدر هذا العدد التذكاري في يونيو ١٩٩٦ (العدد التاسع)، ثم حمل العدد العاشر الصادر في أغسطس ١٩٩٦ من المجلة نفسها، محوراً خاصاً عن الشهادات التي سجلها عن إميل حبيبي سياسيون وقادة ومفكرون كبار، من بينهم ياسر عرفات وشمعون بيريز وغيرهما، وستقف لنظرة على هذين العديدين المهمين من مجلة (مشارف) التي أصبح يدير تحريرها الآن كل من الأدبية

البارزين، أما من إسرائيل، فقد شارك سنة كتاب أدباء، خاصة من أولئك الذين يتمتعون إلى عضوية (لجنة المبدعين الإسرائيليين والفلسطينيين ضد الاحتلال ومن أجل السلام العادل)، مثل الشاعر: نغان زاخ والشاعرة داليا رابيكوفيتش والروائي يورام كاننيوك والكاتب الصحفي آدم باروخ والشاعر ايريز بيطون والأستاذة الجامعية حنة عيت كوخافي

أما العدد العاشر من (مشارك) فقد ضم شهادات جديدة لكبار القادة السياسيين والمفكرين البارزين: من بينهم الرئيس ياسر عرفات الذي وصف إميل حبيبي في كلمته بأنه «عراق هذا الشعب المكافح، الذي صدق إيمانه وصدقت رؤيته، ورأى فلسطين تولد من جديد»، ومن بينهم كذلك شمعون بيريز رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق، الذي قال في كلمته: «كان عنيدا في سعيه إلى إيجاد السكينة إلى إقامة الجسور، إلى تبديل العداء والصداقة والجفاء بالانفتاح والشك بالثقة، ودعمه الحازم لعملية السلام بكل نقله الأخلاقي والمعنوي، منح كثيرا من الإسرائيليين والفلسطينيين قدرا أكبر من الأمل والإيمان».

ومافذه الشهادات والكلمات إلا نماذج تؤكد المنزلة التي كان يحتلها الراحل الكبير «إميل حبيبي»، وتثبت أنه على الرغم من رحيله، فإن تراثه سيقى



الرفيعة في مجال الأدب والنقد والفكر. مثل محمود درويش والطبيب صالح وسعد الله ونوس وإحسان عباس وإدوار الخراط وعبد الوهاب البياتي وفيصل دراج وبهاء طاهر ويعني العيد ورضوى عاشور وعلى الراعي ومحمود أمين العالم وفاروق عبدالقادر وغيرهم من كتاب العالم العربي

والنقاد والمفكرين الذين عرفوا الراحل الكبير عن قرب

وليفت النظر أن هناك اثنين ممن ساهموا في هذه الشهادات، قد وافاهم الأجل بعد شهور قليلة من رحيل إميل حبيبي، وهما الشاعر العراقي الراحل بلند الحيدري الذي وافته منيته في لندن في الأسبوع الأول من أغسطس ١٩٩٦، أي بعد رحيل إميل حبيبي بنحو ثلاثة شهور، ثم الأديبة المصرية الكبيرة لطيفة الزيات التي رحلت عن عالمنا في العاشر من سبتمبر الماضي.

وقد جاء في كلمة «بلند الحيدري» موجهها كلامه إلى إميل حبيبي:

«عندما طرق سمعي قبل أيام قريبة حلت نيبا الزوكة الصحية التي ألت بك وحملتك إلى المستشفى، تعينت في بروقة قصيرة بعث إليك، أن تكون وعكة عارضة تعود بعدها إلينا، ولت نفسى: ستلتقى حتما، وستجتمعا غرفة في فندق في هذه العاصمة العربية أو تلك، وعلى هامش هذا المهرحان أو ذاك».

أما الأديبة الكبيرة الراحلة لطيفة الزيات، فقد قالت في كلماتها: «سوف نفتقد في إميل حبيبي الكاتب الذي استطاع أن يستخدم التراث في القص ببراعة منقطعة النظير».

أما بقية الكلمات والشهادات في هذا العدد، فمعظم أصحابها من ذوي المكانة

بين البحر والصحراء تشابكات نسائية

بين البحر والصحراء، في صالة واسعة بفندق سوفيتيل الغرقة، كان محض الوجود المادى لهذا المعرض يلفت الانتباه ويثير التأمل.

في الخارج شمس حامية وشاطئ وبحر ورمل وصخور، وأوربيون كثيرون يلهون ويصفبون على الرمال وفوق الماء وتحت الماء. وفي الداخل صالة واسعة هادئة بها لوحات كثيرة والتقليد من المشاهدين. وإن يتغير مشهد المساء كثيراً عن المشهد الصباحي. موائد عامرة بالبشر تحت سماء صافية جميلة وقمر منير، وصالة زاخرة باللوحات لا ترى فيها بين وقت وآخر سوى شخص هنا وآخر هناك.

ويمكن اكتشاف دلالات عديدة خلف هذا التناقض، ولكن نظرة متأنية يمكنها اكتشاف الدلالة الأعمق التالية. الفن قادر على أن يمد جذوره حيث يريد أن تثبت زعمه، بذور قد لا يحتفى بها أحد الآن ويلتف حولها، لكنها ستنمو وتتكاثر وتتأصل وسط الرمل والصخر والملح بين البحر والصحراء.

ضم المعرض أعمال ثلاث فنانات يعملن في الغرقة أو يستوطنها ليل فيرسبرييت وسوسن محمود وهمت ريان. وللرمة الأولى يبدو وكأننا أمام عوالم مختلفة ومتناحية تماماً، لثلاث فنانات لا يجمعهن سوى المكان ومصداقة العمل والحياة في مكان واحد. ولكن نظرة فاحصة كفيلة بأن تعيدنا أدرجنا، لنكتشف عمق تداخل العوالم أو تشابكاتها، وبالتالي ليست مصداقة أن يحمل المعرض نفسه اسم

«تشابكات». وليست التشابكات هي الوحدة بل تداخل التمايزات. وإذا كان كل تداخل هو تشابه أو وحدة من نمط ما، ففي في النهاية وحدة التمايزات التي بقدر ما تشبه للتشابه تحيل للاختلاف.

نعثر لدى الفنانين الثلاث على المرأة - الذات كموضوع للعالم الفني، موضوع يحتل مركز العمل الفني ومن حوله تنتظم الأشكال وتتولد الدلالات. وإلى هذا الحد لا يبدو أننا أمام تداخلات بالمعنى القوي للكلمة. فإن تشترك ثلاث فنانين في تناول عالم المرأة - الذات، هو أمر قد لا يزيد في دلالته عن تناولهن لموضوع الطبيعة. وهذا اعتراض بديهي وصائب، ولكن أهميته مستراجع لو لاحظنا ما يلي. بين موضوع المرأة - الذات يبدأ تمايز العوالم، فتتجه كل منهن لرؤية تلك المرأة عبر رؤية خاصة لها ومكانها وعالمها. ولكن التمايز نفسه سرعان ما يعيدنا إلى التداخل أو التشابك، لأن كل تمايز يجد تكملته أو وجهه الناقص في التمايز الآخر. وبالتالي يحيل كل تمايز إلى الآخر بقوة التناقض ذاتها، فيصبح الأمر وكأننا أمام حقيقة واحدة ذات ثلاثة أوجه.

مالذي طرحه كل منهن؟ من أي زاوية ترى المرأة - الذات؟ لا بد للإجابة أن تنطوي على تجريد، وكل تجريد ينطوي بالضرورة على خيانة للواقع، لأنه يبحث عن العام والجوهري فيه يختزل كثيره ويلقي بالخصوصيات والجزيئات المختلطة داخله. ومن هنا يمكننا الحديث عن الجوهري أو العام، دون أن يعنى ذلك حديثنا عن الوحيد والعصري.

لؤلؤ فورسبرييت رسامة بلجيكية متزوجة من مصرية وتستوطن الغدقة، ترى المرأة كأصل الحياة ومعنى أو منطق الوجود. يندمج جسد المرأة في الطبيعة ومكوناتها يتخللها وتتخلله، وتطل علينا عيناها الصانيتين من خلف ظواهر الوجود. عالم مؤنث تحتل فيه المرأة موقع نبع الحياة وإلهها الراعي هذا العالم يعبر عنه تشكيلها عبر أسلوبين في الأول يسيطر أسلوب رمزي يستخدم الأشكال وعلاقاتها كرموز نفسية وعقلية. ويرافق هذا الأسلوب تكوينات بصرية تتسم بكثرة العناصر وتداخلها، والحرص على الإحالة الدلالية الواضحة فيما بينها، ومحدودية الأفق العام للتأويل من واقع السيطرة الواضحة لرموز محددة وصرحة، وفي النهاية تعدد مستويات تكوين اللوحة. وفي الأسلوب الثاني تسيطر نزعة تعبيرية دونما تكلُّ كامل عن العناصر الرمزية. ويرافق هذا الأسلوب قلة العناصر التكوينية، وتراجع الميل للربط الدلالي المباشر بينها، وتبسيط التكوين مع زيادة الشحنة النفسية التعبيرية الكامنة فيه، ويظهر أفق أوسع للتأويلات الدلالية يتعدى أحادية التأويل الرمزي للاتجاه السابق.

تشير نساء أول فيرمسبرييت مباشرة إلى نساء سوسن محمود، فالشيء يجيل أول مايجيل إلى تفكيره. كانت امرأة ليل فيرمسبرييت هي المرأة الكلية، المتجانسة مع ذاتها، المنجمة مع الآخرين. أما امرأة سوسن فلها شأن آخر. امرأة جزئية أو خاصة، بينها وبين الذات والجسد تناقض وصراع، ويفصلها عن الآخرين مسافة. وتنقل تلك المرأة بين حالتين، تمثل كل منهما لحظة صيرورة للصراع الدائر داخلها. في اللحظة الأولى نجد المرأة مهزومة، فزاعها تتحلل حتى تكاد أن تتلاشى، فلا يبقى منها سوى بقع ومساحات وأشكال لونية متداخلة، أو مضبضعة يعترها التفكك والضعف رغم تماسكها، أو ملنفة حول ذاتها تكاد أن تتحول لشرنقة بشرية مغلفة، هذه المرأة المهزومة تهاجم بضرارة من داخلها ومن خارجها، يتجسد هذا في صورة تيارات وأشكال لونية تهاجمها وتحاصرهما. وفي اللحظة الثانية نراها تكتمل وتتصير. هاهي تجلس بقوة واعتداد داخل اللوحة، تجتاحها الألوان الدافئة البهيجة في حركة تضج بالحياء. أو تنتصب في فراغ اللوحة مرسومة بخطوط سوداء حادة قوية، يشع منها الضمير، والأمل ويحيط بها فضاء أبيض يحرض على الطيران، وهاهي تحلق بالفعل بعد أن تصالحت مع الذات والجسد والتفت بالأخر. وبالتالي تخف قوة العناصر المهاجمة، فتظهر باهتة ومترجعة وبلا ضراوة، وتقسم المجال لفراغ أبيض يرحى بالحرية. ومن المرجح أن هذا العالم بخصائصه وتحولاته، ساهم في تكوين بعض الخصائص الأسلوبية لأعمالها. منها حدة النزعة التعبيرية، فالتعبيرية وسيط فعال للتعبير عن الذات وعواطفها الحارة وصراعاتها الداخلية وتناقضاتها مع العالم الخارجى. ومن هنا جاء الانتقال من الألوان الحارة إلى اللون الأحادي، فهما على تناقضهما يعبران عن حدة المشاعر، وضربات الفرشاة القوية العنيفة والممتدة السريعة، والمعالجة اللونية متعددة الاتجاهات والإيقاع للسطح. ومنها التنقلات الحادة في الأسلوب، من أعمال يسيطر عليها ميل تجريدي واضح تتخلله تعبيرية خافتة تماما، إلى أعمال تعبيرية صرفة، إلى أعمال تسيطر عليها تعبيرية تتخللها عناصر رمزية قوية. وإذا رصدنا حركة التحولات الأسلوبية، سنلاحظ تقاطعها مع التحولات بين اللحظتين التعبيريتين السابقتين. فاللحظة الأولى تقاطع أكثر ما تقاطع مع ممارسة الميل التجريدي، بينما تقاطع الثانية عندما تصل أوج تبلورها مع الميل التعبيري - الرمزي.

تحيلنا أعمال سوسن محمود عبر ذات العلاقة التناقضية السابقة إلى أعمال همت ويان، المرأة الجزئية المنقسمة داخلها التي تحكمها حرارة العواطف والانفعالات، تحيل إلى امرأة خاصة أخرى منسجمة مع ذاتها وعواطفها هادئة لا تفصح عن ذاتها إلا بمقدار. ولكن نساء ليل فيرمسبرييت أيضاً

يحلن إلى نساء همت وإن لم يكن بذات قوة الإحالة الأولى. فامرأة ليل الكلية نبع الحياة وإلهها الراعى، تحيلنا إلى امرأة همت البسيطة التي لا تفعل سوى، ممارسة الحياة ذاتها. هنا النساء يجلسن فى استرخاء، يعملن، أو يتطلعن شاخصات إلى شيء ما أمامهن أو بين أيديهن. وهنا النساء يسيطر عليهن لحظات وحالات نفسية متباينة. حزن، تأمل، سعادة هادئة، اندماج فى الذات، اتصال إنسانى بشيء ما خارجي. وفى كل هذه اللحظات المتباينة تسيطر عاطفة هادئة، وحضور مادى ناعم وسلس للشخصية فليس ثمة تطرف نى أى حالة من الحالات، ولكن توسط وتوازن، بلا صراعات أو توترات حادة وجهيرة. ويساهم ما سبق فى تفسير بعض سمات أعمالها الفنية. منها بساطة التكوين وقلة عناصره، ذلك أن اعتدال العاطفة وهبوطها يستدعيان البساطة، والرغبة فى إبراز الحالة النفسية المسيطرة على الشخصية تستدعى اختزال العناصر المكونة للعمل وجعل الشخصية مركز اللوحة وموضوعها الأوجد تقريباً. ومنها سيطرة «البورتريه» على الأعمال، فالبورتريه بسيط أمثل ومباشر للتعبير عن حالات الأفراد النفسية، تعبير مباشر بعيد عن البيات الترميز والإحالة التشكيلية التى تلجأ إليها الوسائط الأخرى. ومنها نمط القيم المسيطر على اللوحات، اختفاء الألوان الصريحة الحارة إلا فيما ندر. وحتى إذا ظهرت فإن ظهورها يقتصر غالباً مع أعمال ضعيفة فنياً والتوازن والتداخل بين الضوء والظل والفاتح والغامق. لمسة اللون الخفيفة السريعة بفرشاة غير مشبعة، تمنح السطح شفافية بصرية والأشكال حضورها المادى الخفيف السلس، ولكن الخطوط السوداء المحددة للمساحات اللونية تاتى لتوازن القيم السابقة أى توحد فى الأشكال بين قيم الشفافية والخفة وقيم القوة والثقل. وفى كل هذه الأحوال نلاحظ مبدأ التوسط، الحضور السلس الخفيف للشئ، وتقيضه، وكلها عناصر ثلاث نمط المشاعر المعبر عنها.

هناك ملاحظة مهمة أخيرة. فى أعمال كل فنانة من الفنانات الثلاث، نلاحظ ظاهرة تفاوت المستوى الفنى للأعمال. تقدم كل منهن مجموعة من اللوحات الجيدة، مصنوعة بإتقان وحساسية ووعى تشكلى عالٍ، وعندما تنتهى من رؤيتها وتدوqها تجد فجأة وبلا مقدمات مجموعة أخرى، ضعيفة البناء، أو تلجأ للرمز الجهير المباشر أو تتجنح صوب الإبهار البصرى الساذج، أو ببساطة مجرد استكشاثات أولية غير متقنة مكانها الوحيد سلة مهملات الفنان. ولم يوجد أبداً الفنان الذى لا ينتج سوى الأعمال المكتملة ولأن يوجد. ولكن الفنان المحترف الواعى بعمله يعرف بالممارسة، كيف يفرق بين الجيد والردى، فلا يعرض سوى الجيد. هذه القدرة على التمييز وليدة عاملين: حس نقدى ناضج يمنح الفنان بوصلة دقيقة للاختيار، وإنتاج كثيف على مدى زمنى طويل يمنحه بدائل واسعة للاختيار.

صلاح أبو نوار

تشابكات نسائية

بين البحر والصحراء

سوسن محمود

ليل فيرسبريت

همت ريان



ایدا فہرسمیڈت



ہمت ریان



سعود محمود



سوسن محمود





سورسن محمود





ليل فيرسدويت



ليل فيرسمريت









عمت وصال



همراه

مهرگان

الاغتراب الأدبي أهات وأنات عربية في بلاد الفرنجة

للشعراء العراقيين أمثال مظفر النواب، وليعة عباس عمار، والأردني رسام هاشم، والسوري كريم جواد، فضلاً عن كتاب القصة أمثال الجزائري زهور ونيس، والعراقية سميرة المانع، والإماراتي عبد الإله عبد القادر، والكويتية فاطمة يوسف العلي، بالإنسافة إلى الأدباء الذين يعيشون في أوروبا أمثال عصام الباشا، وهاجر القحطاني، وسلام عبود وقصص الشيخ عسكر، وجمال مصطفى، وكريم عبيد، مع عدد من المقالات لإميل حبيبي والقنان المصري حسن سليمان، والناقد خلدون الشعمة، وحفظ الشيخ خزعل.



ذلك الملح الأساسي لما حملته لنا
الاغتراب الأدبي.

والعدد الأخير الذي صدر منذ
أيام يتضمن باقية من القصائد

تمثل مجلة «الاغتراب الأدبي»، التي يصدرها في لندن صلاح نيازى، منذ إحدى عشرة سنة، إحدى النوافذ المهمة التي تحصل أصوات كثير من الأدباء والكتاب العرب، إلى أقداء خاصة في البلاد الغربية. وتحتوى صفحات المجلة على كثير من الإبداعات التي كتبها أصحابها المهاجرون إلى العواصم الأوربية منذ سنين. وكثم هم العرب المغتربون في مختلف القارات متخذين من البلدان التي استقروا فيها أوطاناً بديلة، بعد أن زفرت وجودهم أوطانهم العربية المصابة بداء الاستبداد بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والفكرية. وربما يمثل

والتأمل لتلك الأعمال يرى أنها تنضح إما بالحنين إلى الوطن وسط جو الاغتراب والشعور به، سواء كان الكاتب يغترب، داخل وطنه اغتراباً مجازياً أو معنوياً، أو أنه يعيش الاغتراب بأبعاده المادية الواقعية.

وربما كانت قصة أو الفصل من الرواية، الذي كتبه سميحة المانع بعنوان «الوصول إلى إسبانيا» يعبر بشكل مؤكد عن حالة الاغتراب، فالبطلة مسافرة، تصورها الكاتبة أثناء انتظارها على رصيف الميناء في انتظار السفينة التي ستعبر بها البحر إلى إسبانيا، وهي تعيش حالة من الاحتياج أدت إلى أن تؤجر شقتها في إسبانيا لكن المستاجر لم يدفع الإيجار لمدة شهر، وقد عازمت على مطالبة المستاجر بما عليه، وهي تعيش حالة الانتظار في قلق، وتصف للكاتبة حالتها عندما أرادت أن تقضى حاجتها في الميناء العربي، لكنه بصعوبة شديدة حدث هذا، حيث الأسكن قذرة مملوءة بالأوساخ والفخلات، يقطع وحده البطل في القصة أحد المسافرين العرب معها عندما يتعرف عليها، ويقطعان الوقت إلى أن يصلا إلى إسبانيا ويكون المكان الذي تريد أن

تصل إليه بعيداً بينما هما في منتصف الليل. يعرض عليها قضاء ليلتها في أحد البنسيونات القريبة الرخيصة. وفي الصباح لا يتركها إلا بعد أن يصل معها إلى الشقة ويقابلها معاً المستجرة التي فاجأتها بأنها مغربية ومقيمة وحدها، ولديها طفلة رضيعة أنجبته منذ أيام، وليس لديها أية أموال كي تنفعاها، مما يجعل المغربي رفيق البطلة يطردها من الشقة، بينما تنتاب البطلة حالة تمزق بسبب أحوال المرأة المستجرة التي جاءت إليها متحيرة من بلد آخر لتطالبها بما عليها.. وتذكر المؤتمر الأخير الذي حضرته وكان معقوداً للدفاع عن المرأة وحقوقها وحريتها وإنصافها. وذلك ما جعلها تتساءل في نفسها، هل كانت الحرة وبالأعلى هذه الفتاة، بينما الفتاة المستجرة تستنكر معاملتها لها قائلة في نوع من اللوم المورث: حتى إسرائيل لا تفعل هذا....

والملاحظ أن عبارات القصة كتبت بعناية شديدة، وكانت علي درجة عالية من الحساسية عبرت عن حال الشخصية في تمزقاتها العديدة، والمعروف أنه من الصعب

تقديم فصل من رواية تقديماً متكاملاً. وتأتي قصيدة الشاعر الكبير مظفر النواب بعنوان النفي كالحب لتصور حالة النفي التي يعيشها الشاعر. وهي قصيدة فصوى على عكس ما يتوقع القارئ من مظفر النواب، والنفي في القصيدة حالة متجددة لدى الشاعر فهو مزيج من النفي الإيجابي والنفي الاختياري، بل إن النفي الذي كان إجبارياً في حياة الشاعر أصبح نفيًا إختيارياً ومكوثاً من مكونات الشاعر. والقصيدة غنية بالألفاظ الصادرة ذات المعاني الصاعدة. ويقول:

الماخور يضيء وجه الزائين
تعال نبل وجهينا بالضوء
ولا تضل يا حزني.. أن تصبح
زائياً
يا قلبي يابن الشك.. أرض منى
احزاني
تعبت بحمل التعابين
تعبت ولم أصل النفي
النفي يمشي في قلبي.. في
خطواتي.. في أيامي
النفي كالحب، يسافر في كل
قطار أركبه
في كل العريات أراه.

كما تحمل صفحات العدد - أيضاً مقالاً كتبه المحور المصري حسن سليمان يحلل فيه قصيدة مظفر النواب، متواصلاً مع ما طرحه القصيدة من معان مباشرة أو غير مباشرة، ومتوقفاً عند اللوحات التشكيلية التي حوتها القصيدة، فيعلن عن احتفائه بها، ويرى فيها نوعاً من العنوية النابعة من الفيضان الجارف للإنفعال النابع منها، كما عقد مقارنة بين قصيدة مظفر النواب، وأشعار الشاعر الإنجليزي ديLAN توماس. كما يرى أن مظفر النواب لا يجلس أمام الورق ويكون غرضه كتابة قصيدة عظيمة. لكن القصيدة تأتي عبر رغبة حارقة في صوغ رؤية شاملة للحياة، ينتزعها من تجربة حية.

ومن المقالات المهمة - أيضاً - مقال الراحل إميل حبيبي بعنوان «سهامات المثقف العربي في المرحلة الراهنة»، وهو نص محاضرة ألقاها إميل في لندن في نادي الكوفة الأدبي، يقدم فيها نوعاً من النقد الذاتي الموضوعي لمسيرة حيث عاش في فلسطين التي نكبت في ١٩٤٨ ولم يتركها حتى مات عام ١٩٩٦. ويبين أن المواقف الشفوية الضيقة لم تستطع أن تأخذه، يمثل ما لم

تستطع أن تلغزه المغامرات القومية. وشكل مع أفراد قلائل ما سمي - في ذلك الوقت - عصابة التحرير الوطني، التي تحولت إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي ضم كثيراً من العرب، مع كثير من اليهود غير العنصريين. وكما يقول - إميل - إنه أدرك ساعتهما أن ثمة مؤامرة بمشاركة عربية استهدفت إجلاء أكثر ما يمكن إجلاله من الفلسطينيين عن بلادهم. وفي رأيه أن هذه المؤامرة فشلت بقدر عدد العرب الفلسطينيين الذين استطاعوا البقاء في بلادهم.

ومن مقالات العدد أيضاً - المقال الذي كتبه خلدون الشمعة بعنوان «هل ثمة علاقة بين الشك الديكارتي والشك عند طه حسين». ولقد كتب خلدون ذلك المقال بمناسبة احتفال الدوائر العلمية والفلسفية في فرنسا بالذكرى الأربعين لميلاد الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت.

ويرى الكاتب في المقال أن الوقت قد حان لمراجعة فكرة أن طه حسين اعتمد مسبقاً منهج الشك الديكارتي في كتابه «الشعر الجاهلي» حيث يرى أن ثمة تناقضاً بين تلك الفكرة التي شاعت لدى الأكاديميين والكتاب وبين قول طه

حسين نفسه: إنه اتبع منهج ديكارت الذي يرى أن على الباحث أن يتحرر من كل شيء كان يعلمه من قبل وأن يستقبل موضوعه خالياً ذهن مما قيل فيه خلواً تاماً...

ويرى خلدون الشمعة أن ذلك التناقض أو الخطأ في فهم الأكاديميين والكتاب يرجع إلى جهلهم بمنهج التفكير الفلسفي.

وباختصار، تعتبر مجلة الاغتراب الأدبي بصفحاتها المحدودة وغير المبالغ في إخراجها صحفياً من المجلات شديدة الأهمية، والتي تعيش اللحظة الراهنة في حياتنا الثقافية عبر نظرة كتابها المقيمين بالفارح، فهي نظرة متاملة لدواخلنا من الخارج، بعكس المجلات والنوثرات المختلفة التي تصدر في العواصم العربية، وجهاً مجلات تشرف عليها وزارات الثقافة، مما يقيد بها باللباسات والعوامل المؤثرة النابعة من الظروف الموضوعية لكل مجلة بحسب تحريرها ومدى استقلالها عن تلك الظروف، التي نلهم مدى القيود التي تتسربل بها تلك المجلات، فهي بحق نافذة مضيئة ومؤثرة للغاية، وتسجل الكثير عبر أقلام محرريها.

الشعر:

أنظر.. الليل يلوح لنا فى صمت،
ويأتى الفجر (بأعينونا) وحبى لك
كما شئت ، أحسست معك أننى طير
فى الفضاء حلق، ولامح وجهك
مشرفة كلتك ربيع قد جئت إلى آخر
هذا الكلام الذى يتدرج تحت بند
الخواطر المسجومة، ونحن لا نتكلم
هنا عن غياب الوزن فحسب، فهناك
روح شعرية يمكن أن تتحقق على
الرغم من غياب الوزن، وفى هذا
العدد من (ديوان الأصفياء) مثال
على ذلك للشاعرة لمياء أبو الذهب
فى قصيدتها النثرية (تضاريس
العشق والصمت)، ولبت صديقتنا
أسماء تواظب على قراءة ديوان
الأصفياء، فضلا عن دواوين كبار
الشعراء بالطبع، لكن تتعلم الفرق
بين القصيدة والخواطر.

فى لغة شعرية وتتخلص من الأخطاء
العروضية والنحوية، فإذا بالصديقة
أسماء ترسل إلينا طالبة أن ننشر
بعض كتاباتها ونحتكم إلى قراء
(ديوان الأصفياء)، وهى تقول فى
مطلع الرسالة: «أرسلت إليكم
بخواطرى للمرة الأولى حتى أعرف
حكمكم عليها... ولكن فوجئت بهذا
النقد الذى كاد يهرق كل مشاعرى،
رغم أنه قد سبق لى أن نشرت جزءا
من خواطرى فى بعض المجلات
الأخرى...». والحق أننا مع الصديقة
أسماء فى أن ما أرسلت ليس إلا
مجرد (خواطر) لعلها لها بالشعر،
وأظنها فى حاجة إلى من يصنفها
القول، لا إلى من يجاملها ويتفاضى
عن أخطائها، فهى تقول فى
خواطرها الجديدة (محبوبى...

تصلنا من شهر إلى آخر بعض
الرسائل التى تفيض بالمتاب -
وأحيانا بالغضب - بسبب التعليق
على ما حملته إلينا هذه الرسائل من
قصائد، والتنبية على ما فيها من
عيوب وأخطاء، ونحن لانود أن نهمل
الرد على هذه الرسائل العاتبة
الغاضبة، فهى فى النهاية تشير إلى
متابعة دأبنة وتدل على سعى
متواصل من أجل الفهم والتعلم،
وسنقف عند نموذج واحد من هذه
الرسائل، للصديقة أسماء زاهية
سعيدة التى كنا قد علقنا على ما
أرسلته إلينا على أنه شعر فى العدد
الماضى، ضمن تعليقاتنا على أعمال
أخرى لزملاء وزميلات، فقلنا إن
هذه الأعمال قد لا تخلو من روح
شعرية، ولكن ينقصها أن تتجسد

ديوان الأصدقاء

بهاء الاحرف زينتها

احمدقمرنى شحاته (سنورس - الفيوم)

- ٢ -

يطلع من عينيك الحرف	هم
وتمرح فى الأرض الأسماء	هذا كبد الراء
هذا حرف التاء	اطلق فى ملائكة الوحي وأدفع عجلاتي
تندفع البنت إلى قوقعة الريح	لسؤال الباء عن اللام الغائبة
تفرغ أعضائي فى غرفتها	عن الدال الساقطة على مائدة السين
تلتف الساق مع الساق	أخرج من رحم الجيم
ويضخ البيت الفرحة فى شريان الحائط	ذكرأ أرقب أنثى
هل عادت كل الأشياء لبهجتها... ١٩	تولد من ضلع الطاء الموصولة بجمال الفاء
كانت تخرج فرق الأعضاء المقطوعة من معطفها	ضميني يامن تخرج فى بكامل أحرفها
حتى أفراس السبوك	بنثأ صافية
وتعود فتصيك حولي خلقتها	وجعلت مداد الاحرف زينتها
نزعت من كفى الحرف	وصفاء الأشياء بهاء انوثتها
وارخت كل (سنين) الغربة فوق يدى	لغة تملأ أشجار القوت إلينا
بيروتا من طين	وأنا منتصب بالريح
ودماء حديث الليل على الجدران	ممتصم بالأحرف من سطوتها
كانت تخلع كل مفاتيحها	كانت راء الريح تراوحنى عن نفسى
يفتنن الشجر العاقر	قال الحرف: إني نزهتك عن طين الأرض ورافحك إلى
عاد الماء لضجته...!!	قلت: فزوينى
وأنا كيف عصيت الريح!!	قال الحرف: وجاعلك إمام الاحرف وبهاء التنقيط
ودهبت بكامل قدراتى للنهر	قلت: فهذا قرة عين لى..
لما أشعلت يدائى وبقيت كصمراء خربة	

من قصيدة :

تضاريس العشق والصمت

لمياء أبو النخيب (صدفا - اسويد)

ليستريح

(٤) فإذا المكان يفيض بالغربة

قريب مفاجأة

حضورك مفاجأة

غيابك مفاجأة

لكنها أبداً خيانتك

لم تكن مفاجأة

(٥) الدهشة مصلوبة

على حقائق استحلته المראה

(١) ظمأ يرسم السمراب فوق الجلود

صدق يستحلف الزهر أن يزود

خرائب الروح

فاتساع البحر لم يمنع الموج عن مصافحة الشطوط

(٢) ثقيل هو الحزن لكنه يمضي

ولا يبقى منه إلا تضاريس الطعنة

تحت أنامل وأهنة

(٣) ينتحي القلب جانباً

رسالة إلى أبي

رمضان الأسواني (كم اسير)

مازلت أحلم ثم أحلم بالحياة

فالدهر بحر فيه تلتمس النجاة

أبني من الآمال بيتاً في الخيال

متعدد الشرفات تسهرني رياه

فلأرى عينين الناس تهمس بالذي

وأروه عنى خلف قضبان الشفاه

يتضاحكون ويشفقون شعاعه

لأنني شيدت قصرى من مياه

هذي حياتي يا أبي

تفضي هموماً في معوم

فعلام أنت تلومني

بالله رفقا لا ثم

قد كنت أحلم أنني

أبني قصوراً بالخيوم

وأعود يوماً عنى

ساصير صوتاً في وجوم

القصة

يقترح صديقنا مصطفى عوض من مدينة نصر، الإعلان عن مسابقة لكتاب القصة من الشباب؛ بهدف دعم الأصوات الجديدة، كما يقول. وهى فكرة جيدة بلاشك، ولكننا للأسف لانتطيع تنفيذها فى الوقت الحالى؛ لأن ما يصلنا من نصوص - بدون مسابقة - يحتاج إلى عدد كبير من المتخصصين لفحصه وتقييمه، وهذا غير متاح لنا، ونحن نتمنى أن يكون فى قدرتنا على الأقل أن نرد برسائل شخصية على كثير من الأصدقاء الذين لا نستطيع مناقشتهم هنا للأسباب التى يمرها الجميع.

وقد يظن بعض الأصدقاء أننا نتعمد الإشارة إلى إنتاجهم بهدف التقليل من قيمة هذا الإنتاج، ولكن الحقيقة هى أننا نجتمع الأخطاء المتشابهة ونختار بعض القصص كنماذج وقعت فى هذه الأخطاء، ويكون حديثنا موجهاً ليس إلى

صاحب القصة وحده، وإنما كذلك للأخريين الذين نتوقع أن يراجعوا ما أرسلوه إلينا، حتى لا يتكرر الخطأ مرة أخرى... وكم من مرة قلنا هذا للكلام... وما نحن نقوله مرة أخرى، ونخذ مثلاً هذا الصديق الذى ناقشناه فى عدد سابق ولمسنا بإيجاز أخطاءه اللغوية فكتب إلينا يقول:

«... أنا لا أكتب دراما إذاعة من الحياة وأغرب القضايا وهذا مالا تلتفت إليه إنى أكتب كلمات وأحدث بها معانى وأفكار أعرق بكثير من الحروف والأفعال».

فماذا نقول لهذا الصديق الذى أؤمقنا رسائله الرقيقة أنه يحسن بنا الظن؟ وكنا قد نيهناه لبعض الأخطاء فاعتذر بأنه لم يراجع القصة بعد كتابتها على الكمبيوتر... ولكن رسائله هذه مكتوبة بخط يده فما

الذى جعله ينسى مراجعة جملة مثل هذه «تمثل كل قصة من القصتين قطاع عريض» أو «لماذا لم ينادى» أو «واعطى هنا مثال هام» أو «لا بد أن يكون الحدث حتمى» أو «كم أنك أوردت جعل»... وغير ذلك كثير.

المشكلة التى تسبب عن هذا الصديق وغيره هى أن الأفكار العميقة لاتصل إليها فى فن الكتابة إلا من خلال «الحروف والأفعال» لأنه ليس هناك وسيلة أخرى لكشف هذه الأفكار العميقة.

الصديق محب فهيم عطية - بورسعيد:

لاتظن أننا نهمل القصص التى ترسلها بدأب تصسد عليه، ونحن نقروها بعناية، ولكن لملك تقبل نصيحتنا أن لاتسرف فى الكتابة؛ نقصد أنك لابد أن تفكر كثيراً قبل أن ترسل إلينا ما كتبته، وربما

يقودك التفكير إلى مراجعة مآكلتك ونحن في انتظار ما تكتبه وفق هذا الشرط لنسعد بنشره لك.

الصديق رمضان عبد العال محمد - ابو النمرس - جيزة

قرأنا قصتك «شتات» التي أعدت إرسالها لنا، وقد شجعنا على

قراءتها إنها خالية من الأخطاء. ولا تنن كما يظن البعض - أو الكثيرون - أن هذه الميزة هيئة، فالواقع أننا - وغيرنا - نستمر في القراءة إذا كان النص بريئاً من الخطأ، ولا تصدق من يقول لك: وماذا يحدث إذا أخطأت في النص؟ هكذا يقول،

ولاحظ السعاجة ونقل النال، وهو لا يعرف أنه إذا أخطأ في اللغة فقد قتل نصه قتلاً.

ولكن موضوع قصتك لم يتح لنا نشرها، فهو كلام عام يفنى بعضه عن بعض، ونحن نتنظر منك قصة جديدة.

الخيار

نجوى يونس - القاهرة

لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تذهب فيها للكشف عند ذلك الطبيب، فقد اعتادت الذهاب إليه أسبوعياً على مدار الأشهر الثلاثة الأخيرة... وكانت في كل مرة تبحث عن الرفيق الذي سيشاركها ألامها وتتمنئ على نفسها حتى المدة لبيتها... منذ سنوات اختارت العيش بمفردها .. تعردت على التقاليد... على المفاهيم... لكنها الآن تتجرع الندم مع كل قطرة دواء تنزل جوفها لتحميها من الألام... فشلت الأطباء في معرفة سر الألام التي تعاودها بين لحظة وأخرى...

بعد أن فحصها الطبيب بدا على ملامحه القلق والإنشاق وحاول استيقاظها... لكنها رفضت... نزلت وموعها تحجب عنها ضوء النهار... تحجب عنها الحياة... برافقتها تلك الصديقة الحميمة التي لم تتخل عنها على مدار سنوات غريتها... عندما تركت قريتها وأبت الرجوع إليها بعد انتهاء دراستها بالمدينة. نظرت الصديقة لاسامية، فشعرت وكأنها تراها لأول مرة... هكذا

وصل الحال بفاتنة الجامعة وسالبة عقول من يقترب منها بذكااتها وسحر حديثها... كان طموحها يحجب الأفاق وتطلعاتها لا شاطئ لها... رفضت الخنوع والحياة تحت الأقدام خشية العاصفة... كانت قصة البنفسجة الطموح التي دفعت حياتها ثمناً لحياتها في وهج الشمس، غير عابئة بتلك الرياح التي أودت بها... وأضية مئة العلا على الموت تحت أقدام البشر. ترى كم غيرت في حياتها أصداء تلك الأقصوصة البريئة.. لكنها لم تصل للعلا الذي أشرأت بعنفها إليه... ألقت بنفسها في خضم الحياة... ولم تحمط من الأمواج العالية ولا رجشية الأسماك... حتى أنهكتها الحروب، والبحث عن حياة لم تجد تفاصيلها إلا في خيالها... أفاقت الصديقة على صوت أرقام سامية بالأرض... حاولت المصراع... لم يسمعها صوتها... كانت أن تلحق بها... فالألام قد عاوت صديقتها بصورة أشد... ولم تستطع حتى النهوض ثانية... كانت تتشبث بالأرض... تحمضن

لوقع كلماته أثر كبير في نفسها، فديت روح جديدة في نفسها تحاملت ورفعت عينها لترى ملامحه تتوسلها الحقيقة فلم تر غير ابتسامة تحمل من الحب مقدار ما تحمل من الفموض... روت على كتفها .. نعم لا أعرفك... ولكن ألسنا جميعاً نطلقنا سماء واحدة وألغة واحدة... ألسنا بشرًا؟...

ساعدتها على الوقوف ثانية وإيقاف سيارة أجرة تطلها وصديقتها... أبتسم لها... وعندما حاولت عيناها التقاط صورة له لم تر إلا الغبار الذي أثارته سيارته.

ترابها... عليها تجد حناناً أضناها البحث عنه... فإذا بيد تسالها النهوض... تحتويها... تستشعر بغثا يسرى في جسدها... تلمست في نظراته الحانية الحياة التي خاضعتها سنوات وسنوات... ووسط دهول الصديقة ولهافتها على صديقتها... حاولت سؤاله عن نفسه... عن مقصده... لماذا توقف وحاول المساعدة... رغم الكثيرين الذين لم يعيراهما حتى الرثاء؟ لم يجب... كان مهموماً بإزالة الشوائب التي غلقت بسامية من أثر الوقوع لكنها كانت تستشعر أنه يزيل عنها هموماً وآلاماً التصقت بها نهراً طويلاً.. ذكر لها أنه على معرفة وثيقة بها... كان

فصل

مصطفى عوض - مدينة نصر

اجتماعنا، بللت إهداماً ينكر مدرسة تاريخ لا تحدثن سوى عن تكريات خطابها واحداً واحداً، فأضاف إنه وأها تشاهد أهد الطلبة يظهر لأخر عورته. سألتها بنت عن معنى العورة، فاجابني متفاهساً «عورة الرجل من سرته إلى ركبته.. إلخ.. إلخ»

٢ - صديقي الذي أحبه كثيراً، يصفرني بخمسة أيام، يسكن مع رئيس اتحاد الطلبة في نفس الفصل (٩/٣) ..

نصحنى معاتبا ألا أغضب أبى، فهم دائماً يعرفون أكثر منا، دال على ذلك بأن والده منعه من تلبية دعوة زميله (رئيس الاتحاد) لرؤية شريط فيديو، وأنه كان من الممكن إذا ذهب أن يقتنع بأن الناظر كافر ويشارك في إحراق سيارته، ويضيع مستقبله.

١ - ناظر المدرسة، مؤسسها ومقدم برامج اللغة العربية بالتليفزيون..

رفعت رأسى عندما فاجأني بريق خاتمه الذهب، فطاشت صفعتي على نفسي، أخرجني من أمام الطابور، ويعد صموهه استعداني غامضاً كيف لا أغنى «يلادى» مع باقى المدرسة سألني عن وظيفة أبى، أخبرته... فصرقني بهده، دون أن يعتذر...

٢ - رئيس اتحاد طلبة المدرسة، مقدم الإذاعة بصوته العريض وأسلوبه الخطابى تم فصله بعد أن أحرق - وبمه اثنتين أو ثلاثة آخرين - سيارة الناظر زوجته غالباً، الفتيات، «الحمد لله» فالسيارة المرسييدس غائبة منذ أسبوع. تذكرت حديثه عن (عدم صلاحية) المعلمين، عند

٤ - إنا، نائب أمين الفصل، لم أرشح نفسي أمامه -
الباقون أيضاً - لأنه قريبى وشعبيته هائلة ، وفق الجرس
قبل عد الأصوات، فضبطت موظفة الانتخابات الكوميتين
بين أصابعها ثم رفعت كومة غريمى وانصرفت ، صرخ
مهلاً، رفضت وأعامل نفسي على أننى نائب الأمين:

ذهبت للنظر أشكوه له «بعد إغلاق فصل ٩/٣
تكسروا لدينا، فتجاوز فصلنا السبعين» كان لديه غيروف
فصرخ فى وجهى «لا يوجد فصل هنا يبلغ السبعين،
عندما تريد عرض مشكلتك لا تنفسها بالكذب، ولا تكل
بهذه الوقاحة على بينتك، ساحل مشكلتكم، لكنى
سأرفض بعد ذلك أن يلتحق أى أحد بمدرسى، هكذا،
دون تحقيق...»

٥ - وكيلة المدرسة، اسمها فايقة، عيناها نصف
مسيبتين دائماً، صوتها منخفض، سميعة فلا تلتق بالمترو:

عندما ذهبنا إليها قبل الناظر، رجتنا أن نعرض عليه
ما نريد بنوق ولا داعى لذكر التفاصيل، بعد الفسحة
جاءت فصلنا، عدت الطلبة، أحصت الغائبين، قالت إن
العدد سبعون، فننى بعض الواقفين مؤكدين أن هناك
واحدا ينقص، لكنهم لا ينكروونه، سكنت فتكلم المدرس،
وقال إنه لا يستطيع تأدية وظيفته بين هذا العدد، هزت
رأسها وتخرجت دون كلمة أخرى، أخبرتهم بما فعلت
مع الناظر والمدرس يستزيدينى ويضحك معهم...

* * خمسة قرارات لم تكتب وتنفذ: تم إلغاء الإذاعة
وقف نشاط اتحاد الطلبة، عدم التساهل مع مخالفى الزى
أو المهملين فيه، فصل من تجاوز أيام الغياب والاكتفاء
بالفترة الماضية كعقوبة لفصل ٩/٣، العفو عنهم وإعادة
فتح الفصل بعد اعتذارهم واحدا واحدا...

ثمن الحب

دراسة من طلة إلى حبيبها

وفاء رضوان - المنصورة

الذى ما خفق منذ أن راك إلا بحبك .. وما تمنى العيش
إلا من أجلك.. قلبى هذا الذى بين يدك الآن.. والذى
أعترف أنك تنظر إليه فى عدم اكتراث.. وبلا أدنى
اهتمام.. ذاق من الإذلال فى حبك... وتجرع من كنوس
العذاب فى هواك حتى الثمالة.. وإن كان أسعدنى بحبك
زماناً.. فقد أدمانى وعذبنى أزماناً.. قلبى هذا يا حبيبى

اه.. لا سيدى.. ما عدت أحتمل.. خذ.. هذا ثمن
الحب.. لم هذه الدهشة؟ وهذا العجب؟... ألسنت القاتل
فى إحدى رواياتك إن الحب أغلى ما فى الوجود؟.. إذن
خذ.. هذا قلبى.. ألا يكفيك ثمناً للحب؟.. أو تنظر بقولى
كذباً أو نفاقاً؟.. لم لا تصدق؟.. أقسم لك أن لك الشىء
الصغير الذى تنظر إليه الآن مع رسالتى هو قلبى... قلبى

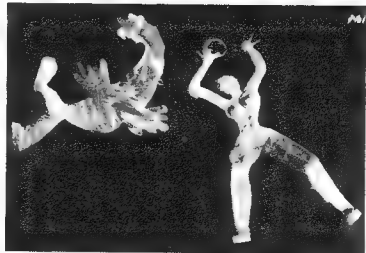
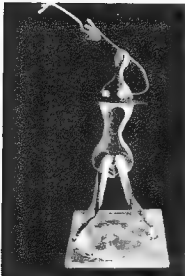
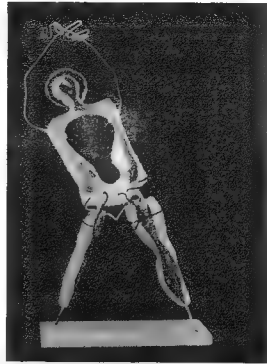
لقد سرت النماء في القلب الجديد معلنة أن حبي أقوى
من تغيير قلوب أو إجراء عمليات... هاتفة أنهم والله لو
وضعوا بدل القلب حجراً لأنطق حبي الحجر... ولأصهره
وأذابه في هوك.. لكن ما المني حقا هو معرفتي أن
صاحبتى هي الأخرى تحبك ياسيدي.. يا إلهي... لكانها
كانت تعرف أنني أحبك فانتزعت القلب مني ليبقى حبها
أبدياً؟... إن خذ... هذا قلبي يا مالكاً إياه والله ما
أخرجه من جسدي إلا عذابه من أجلك ... وملاكه في
حبك..

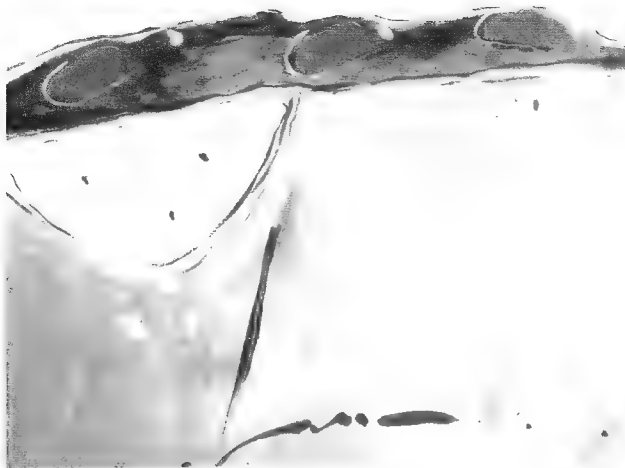
كان عليلاً.. أشد القلوب مرضاً... حتى ازبدت تحولاً...
وازدادت حالتي سوءاً بإعراضك وتخليك.. حتى أشفقت
على صاحبتى التي كنت الأزمها كظلها عندما علمت
بمرضى... أجرت لي بعض الفحوص ... علمت منها أن
الداء في قلبي ... والمرض مستوطن في أعماقه... فاجروا
لي عملية نزع للقلب العليل... وزراعة لقلب جديد ...
تصور .. لقد نزعوا مني قلبي بحبه رغمًا عني.. من قال
لهم إننى أريد الحياة؟..

من قال لهم ذلك؟.. كيف أحب بقلبين ياسيدي؟..
أعيش بقلب واحد بآخر؟.. بل أحب بالاثنتين ياسيدي..



تبدو هذه المنحوتات الطيبة التي
تقف بحيوية وثقة في الفضاء،
مجسدة لمغامرات الفنان النحات
جمال عبد الناصر في حوار
المستمع مع تراث فن النحت، ونحن
نرى هنا كيف أنه نجح في استعارة
الأشكال الإنسيابية لبعض الآلات
الموسيقية لكي يضيف بعداً جديداً
إلى إيقاعية الجسد الإنساني.





هذه اللوحة للفنان فاروق حسنى
من معرضه الأخير المقام الآن فى قاعة أكسترا بالزمالك

Bibliotheca Alexandrina



0532196